

د : كامل بلحاج



الاتحاد الأكاديمي العربي
ARAB WRITERS UNION
دمشق DAMASCUS

أثر التراث الشعبي في التشكيل القصيدة العربية المعاصرة

(قراءة في المكونات والأصول)



دراسة

الحقوق كافة

محفوظة

لاتحاد الكتاب العرب

E-mail : البريد الإلكتروني :

unecriv@net.sy

aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت

<http://www.awu-dam.org>

تصميم الغلاف للفنان : عبد الله أبو راشد

الدكتور: كامل بلحاج

الف ٤٣٧

أثر التراث الشعبي
في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة
(قراءة في المكونات والأصول)

دراسة

من منشورات اتحاد الكتاب العرب
دمشق - 2004



مَكْتَبَةُ لِسَانُ الْعَرَبِ

أ. علاء الدين شوقي

www.lisanarb.com

**أثر التراث الشعبي
في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة**
(قراءة في المكونات والأصول)

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الإهداء

إلى الوالدين الكريمين (أطال الله في عمرهما)

إلى زوجتي البارّة

إلى أبنائي: عماد الدين

جليلة

أنس

إلى كل من تربطني بهم علاقة قرابة وصداقة

تقديرًا وعرفاناً

كاملـي



مكتبة لسان العرب

www.lisanarb.com

lisanerab.com رابط بديل

المقدمة:

تحاول هذه الدراسة أن تستكشف الجوانب الفنية والدلالية في الشعر العربي المعاصر وبالخصوص تلك التي لها علاقة بظاهرة توظيف التراث الشعبي. إذ لا يكاد ديوان يخلو من الإشارات الفلكلورية والرموز الأسطورية، والأجواء الشعبية المعروفة لدى العامة والخاصة، أو تضمnin هيأكل أسطورية وأشكال شعبية قديمة أو حديثة للتعبير عن مضمونين جديدين وتجارب معاصرة. ومن نمّ باتت هذه الظاهرة في حاجة إلى بحث يعمق دلالتها، ويستكشف أصولها ومرجعياتها الفكرية والحضارية، ويحدد قيمتها الفنية.

تتجه هذه الدراسة – في ضوء ذلك – إلى محاولة إزاحة اللثام عن أسباب اهتمام الشعراء المعاصرین بالتراث الشعبي وطرق توظيفه، وما اكتسبه النص الشعري من خلال استعانته بأشكال التعبير الشعبي. كما تتجه في الوقت ذاته إلى اقتراح بعض الأساليب الفنية في استخدام هذا التراث التي من شأنها توضيح الرؤى والمعلمات، وبالتالي تحبيب الكتابة الشعرية الواقع في الحشد والذكر وغيرهما من المزالق الفنية، كالغموض الناجم عن العجز في تمثيل هذا التراث، أو طغيان أحد الملمحين (التراثي أو المعاصر) على الآخر، أو التأويل الخاطئ لبعض الشخصيات والأحداث، أو التقليد الناجم من التشابة المفرط في طرائق الاستخدام والتوظيف.

لم يكن لهذه الدراسة أن تتطرق من نتائج و المسلمات سبق التوصل إليها، وإنما كان عليها أن تحول هذه النتائج وال المسلمات إلى فرضيات وأن تشق طريقها بناجسها وطموحها، مستعينة بنور شموع أوقتنا.

دراسات رائدة، وبخاصة تلك التي قدمها كل من:

أسعد رزوق في نهاية الخمسينيات حين تناول (الأسطورة في الشعر المعاصر) متذذاً من ت. س. إليوت نقطة انطلاقه في منهج البحث والدراسة.

وقد انتهى إلى أن هناك علاقة وطيدة بين الأسطورة والشعر من حيث نشأتهما التاريخية، وأن استحضار الشعراء المعاصرين للأسطورة، هو تعبير عن أزمة الإنسان الحضارية في القرن العشرين. وقد كان إلبيوت، - في نظره - نموذجاً رائعاً في تجسيد هذه الأزمة حين أعلن صراحة، أن لا خلاص من الأرض الخراب إلا بالعودة إلى أحضان التراث الشعبي بطفوشه ومعتقداته.

وأنس داود في أطروحته بعنوان (الأسطورة في الشعر العربي الحديث) التي راح يتبع فيها ظاهرة توظيف الأسطورة، والمؤثرات الأجنبية في استخدامها في الشعر الحديث والمعاصر: بدءاً من مدرسة الإحياء إلى مدرسة التجديد ممثلاً في بدر شاكر السياب، وصلاح عبد الصبور، وخليل حاوي وغيرهم من رواد حركة التجديد في الشعر المعاصر.

وما كتبه أيضاً على عشري زايد حول (استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر) حيث عمد إلى رصد هذه الظاهرة رصداً فنياً من خلال تحديد ملامحها وتجلياتها، وربطها بمرجعيتها العربية والإسلامية، مظهراً ثراء هذه المرجعية، وقدرتها على العطاء الدائم والمتجدد إذا أحسن استخدامها.

وشوقي ضيف حول (الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور) من الجاهلي إلى العصر الحديث، محاولاً تصحيح الرأي الخاطئ الذي ذاع على لسانه العديد من الناس، والذي مفاده أن شعراء العربية كانوا بمعزل عن شعوبهم، فهم يتغدون بأنساعهم للطبقات العليا دون سواها من عامة الناس.

ولعل أبرز شيء يمكن ملاحظته على هذه المكتبة، افتقارها على الأسطورة دون غيرها من أشكال التعبير الشعبي الأخرى، واعتمادها على الطرح العام الذي يامكانه إغفال الكثير من القضايا الجوهرية التي تميز قضية عن أخرى أو شاعراً عن آخر.

على الرغم من هذا كله، فقد كانت هذه المكتبة، خير معين لهذه الزراعة بما وفرته لها من أفكار وملحوظات أنارت العديد من الجوانب المظلمة، فمهدت الطريق وسبّلت سبيل السير فيه. وقد كان ذلك من جهة أخرى دافعاً رئيساً لاختيار هذا الموضوع، إذ حركته القناعة المطلقة بأن ما أثير حول ظاهرة توظيف التراث الشعبي في القصيدة المعاصرة، وما كتب عنها، لم يعط الظاهرة حقها بعد من الزراعة والتحليل والاستنتاج، وأن جلّ ما كتب، كان منصبًا حول الأسطورة في جوانبها الاجتماعية والفكريّة دون غيرها من الأشكال التراثية الأخرى، من هنا جاءت هذه الزراعة محاولة سدّ هذا الفراغ، معالجة الظاهرة

برؤية يراد بها أن تكون جديدة وشاملة، وذلك بالتركيز على الجوانب الفنية فيها. لأن الظاهرة، كما تبين لي، حضارية (تعبير عن أزمة الإنسان والحضارة المعاصرة) وفنية (البحث عن أشكال جديدة للتعبير عن هذه الأزمة).

أما عن الأسباب التي شجعني للخوض في غمار الشعر المعاصر ومعالجة هذا الجانب منه، إيماني القوي بأن هذه الناحية، إذا ما عولجت بطريقة علمية ومنهجية، ستفتح العديد من القضايا والأفاق المتعلقة بالنص المعاصر، سواء تلك التي تتعلق به بوصفه بنية لغوية وشكلًا جديداً من الكتابة الشعرية، أو تلك التي تربطه بالقارئ والمتلقي عموماً. ومن ثمَّ كان الهدف من هذه الدراسة

أولاً : الوقوف عند النص الشعري المعاصر والكشف عن مكوناته الفنية ورموزيه الفكرية.

ثانياً : تقريب هذا النص من القارئ بإزاحة بعض غموضه الناجم عن توظيف الأساطير والرموز ذات المناخي الفلكلوري.

وثالثاً : تقريب القارئ من النص بتزويده ببعض الآليات التي تمكّنه من اللوّح إلى أعماق القصيدة واستكشاف أسرارها.

يؤمن الدارس إيماناً قوياً بصعوبة قراءة النص الشعري المعاصر وفهمه فيما صحيحاً في غياب مثل هذه الدراسات والإلمام بالتراث الميثولوجي الإنساني عموماً، لأن هذا النص تأسن - في اعتقادنا - أصلاً عندما انفتح على هذا التراث فتأثر به وأثر فيه. وذلك بعض آفاق هذه الدراسة التي تطمح إلى التأسيس لقراءة جديدة تستحضر السياق دون أن تغض الطرف عن نسقية النص حين يتحول الأسطوري إلى شعري.

وبعد فحص المادة والإلمام بجل جوانبها ترائي لي أن أتناول الموضوع انتلاقاً من خطوة كانت تبدو أنها ستقود إلى الغايات التي رسمت، وهي الكشف عن بنية هذه القصيدة ورموزيتها الفكرية والجمالية، من خلال الوقوف عند المصادر والخلفيات التي كان يستقي منها الشعراء مادتهم، والأساليب التي كانوا يستعملونها.

وانطلاقاً من طبيعة الموضوع نفسه والغايات التي حاولت تحقيقها، كان من الضروري الاشتغال على النصوص الشعرية، وآراء الشعراء حول الظاهرة، دون الانسياق وراء الجوانب النظرية إلا في الحالات التي تقضي بها الضرورة، ولعل ذلك ما جعل الدراسة تغض الطرف عن كثير من القضايا

النظرية للآليات التي اختارتها أن تكون مصاحبة لها في قراءة المتنون الشعرية على الرغم من قيمتها في مثل هذه الحالات. غير أن طبيعة الموضوع كانت تقضي الابتعاد عن التقطير ومقاربة النصوص مباشرةً. كما أن اصطلاح النظريات من شأنه أن يحد من حرية الدارس في قراءة النصوص و يجعله سائراً وفقه. وتلك بعض معضلات النقد المعاصر الذي يغوص في التعاريف دون أن يمكنه ذلك من اللووج إلى عالم النص الذي لا يرتضي دائمًا قواعد عامة قد يصلح لنص ولا يصلح لآخر.

ومن هذا المنطق الذى يجعل الجانب النظري في خدمة الجانب التطبيقى في الدراسة، والذى لا يحاول فهم الدلالات إلا في سياقاتها العامة، جاءت خطة البحث نتائج استقراء للنصوص. وعلى هذا التدر من الفهم والاستيعاب تم تقسيم هذه الدراسة في جزئها الأول إلى تمهيد وفصلين وخاتمة.

وتجنباً لاجترار ما أصبح شائعاً فتصر التمثيل على عرض أهمية التراث الشعبي في الكتابات المعاصرة مركزاً على الإرهاصات الأولى لتوظيف التراث الشعبي في حركات التجديد الشعري الأولى.

الفصل الأول أفردته للمكونات والأصول، فنطرقت فيه لعلاقة الفن والشعر بالطقوس السحرية والأسطورية، ورأينا فيما تلازماً قوياً منذ أن كان الفن والسرور ممارسة وشكلًا تعبيرياً واحداً ليس إلا. وما لا شك فيه أن القصيدة الجاهلية ثبت في كثير من وجودها ذلك القران الشرعي بين الشعر والطقوس الشعبية سواء من حيث النشأة أو الوظيفة، أو الأجواء العامة التي كانت تصاحبها. وعلى الرغم من الانفصال الظاهري الذي حدث بينهما بعد ذلك، فإن العلاقة بينهما – كما أوضحت هذه الدراسة – قوية ومتينة، ولا عجب أن تكون القصيدة المعاصرة حاملة لزخم التراث الشعبي تتوارى بالإيماء والإيحاء حيناً، وتتقيم علاقات مباشرة معه حيناً آخر.

أما الفصل الثاني فخصصته للحديث عن الروايات التراثية التي أقام الشاعر المعاصر عليها علاقته مع التراث الشعبي، فلم يستثن في بحثه الدائم عن إشكال تعبرية جديدة مصدراً ومرجعاً. فكل المشارب صالحة للارتفاع ما دامت تعينه إلى اللغة البكر والخيال الواسع. وقد كان للغصن الذهبي لصاحبها جيمس فريزر فضل بالغ في تعريف الشعراء المعاصرين بتراث الإنسانية الشعبي، وتقديم إشكال تفكير الشعوب عبر مراحلها الطويلة، فلم يعد يخفى على الشاعر أساطير ومعتقدات أنواع شعبية كانت توصف بالبدائية، وأصبح من المتيسر استحضار

تلك الإنجازات الحضارية للدلالة على القيم الإنسانية العليا التي لا تختلف وإن
تناءت الأماكن و اختفت الأزمنة. ولم يعد بروميثيوس وتمور و سيزيف والسدباد
غرباء في المجتمعات الحديثة، بل إن بعضها أصبح دائم الحضور وأقرب عند
الشاعر من إنسان هذا الزمان.

ثم انتهيت في الخاتمة إلى بلورة بعض نتائج الدراسة. فإذا وفقت فمن الله
وإن أخفقت فما فصرت عن عمد.

والله ولي التوفيق.....

بلحاج كاملي

مدخل:

كان المنتصف الثاني من القرن التاسع عشر إباناً بظهور تيارات فكرية ومذاهب أدبية تعددت مشاربها وتتنوعت مرجعياتها الفكرية؛ فتبينت تبعاً لذلك أشكالها التعبيرية وألياتها الفنية وفق أسس شعرية رأى فيها أصحابها القدرة على حمل تجارب العصر الجديدة التي لا تقوى الأشكال التقليدية حملها بالضرورة، مما حدا ببعض الشعراء^(١) إلى الإعلان صراحة عن ضرورة استخدام أشكال شعرية جديدة لا تتطابق مع الشكل الذي ارتضاه الشاعر الجاهلي.

فرضت تلك المستجدات على الشاعر أن يعيد النظر في منطقاته الإبداعية ووسائله الفنية التي اعتاد عليها منذ قرون طويلة، ليتحول بذلك تعامله مع التراث من الإذعان والاستسلام إلى القلق والسؤال. فكان طبيعياً أن تتصرف مرجعيته بنوع من الاضطراب واللاتجانس الفكري، وهذا ما حدث فعلاً خلال السنوات الأخيرة بحيث اختلف الشعراء في اختيارتهم وإداراتهم، فهناك من بالغ في الاستسلام لهذه التغيرات وتلقى إنتاج كل ما يصدره الغرب من تصورات وأفكار، معرضناً نفسه إلى مخاطر التغريب والماتفاقية السلبية، متخلياً عن هويته وخصوصيته الحضارية.

وهناك من حاول أن يبلور مشروعه شعرياً حانياً يزاوج فيه بين التراث ومتطلبات العصرنة، وبشكل خاص في مجال إبداع أشكال جديدة تسمح للفيم التراثية أن تعيش فيه بكل أبعادها الفكرية والإنسانية.

(١) أمثال يوسف الحال في قوله ((كما أبدع الشاعر الجاهلي شكله الشعري لا يعبر عن حياته، علينا نحن كذلك أن نبدع شكلنا الشعري لتعبير عن حياتنا)); مجلة شعر العد - 3 - 1957 ص 114 (أخبار وقضايا).

١. مرحلة الصراع بين العامي والفصيح:

تبلورت في خضم هذه الأحداث اتجاهات متضادة حول الشعر العربي الحديث بين أنصار الأدب الفصيح أو الاتجاه المحافظ وأنصار الدعوة إلى الأدب العالمي أو الاتجاه التمردي الداعي إلى (التجاوز والتخطي)، فاحتدم الصراع بين الفريقين وظهر في شكل معارك أدبية اتخذت من مصر ولبنان موطنين لها.

في تلك الظروف أيضاً عرف شعر العامية في هذين البلدين تطوراً كبيراً، فبإصدار ديوان (كلمة سلام) للشاعر المصري صلاح جاهين، كانت العامية بما سلحت به من تراث ابن عروس وبيرم التونسي قد قطعت شوطاً لا يستهان به، استطاعت من خلاله أن تلبى احتياجات السليقة الفنية عند الشعراء، بحيث اتخذت لنفسها أشكالاً ساذجة تدور حول العمود الخليلي تارة، ومتقدمة إياه تارة أخرى بأنغام جديدة وموضوعات شعبية عامة تدور حول الحياة العادلة البسيطة، أو حول الحكايات والأساطير^(١).

وقد ت肯 فؤاد حداد – الأب الشرعي للحركة الشعرية العامية في مصر الحديثة – من تخلص شعر العامية من خصائص النشيد القومي والأغنية المذاعة، وينتهي به إلى ما يمكن تسميته بالمضمون الفني الذي يعالج التجربة الإنسانية في أبعد حدودها، فاكتسب هذا الشعر على يديه قيمة الفنية الخاصة^(٢)، والتي كانت بدورها من روافد التجربة الشعرية العربية المعاصرة.

كما استطاعت مجموعة من الشعراء الشعبيين في مختلف البلاد العربية ذكر منهم ميشال طراد في (دولار) وموريس عواد في (أغفار) وعبد الله غانم في (العنديب) أن تكون حلقة وصل بين الشعر العامي والشعر الفصيح عن طريق التحول الذي أحدثه على مستوى القصيدتين (الفصيحية والعامية) سواء من حيث المضمون أو من حيث الأبنية التعبيرية والقيم الإيقاعية والموسيقية. وقد استمرت كوكبة أخرى من الشعراء والأدباء تؤسس لهذا الاتجاه وتعمل على تزكيته وتطويره من أمثال المازني وإلياس أبو شبكه وأحمد زكي أبو شادي وعلى محمود طه ولطفي السيد وعبد العزيز فهمي وسلمة موسى

^(١) ينظر غالى شكري: شعرنا الحديث إلى أين – منشورات دار الآفاق الجديدة بيروت ط 2 – 1978 ص 56.

^(٢) ينظر غالى شكري: شعرنا الحديث إلى أين – ص 57 – 58.

وغيرهم من كانوا يصدرون أحياناً عن مفهوم جديد لمعنى اللغة والفكر.

إذا كان الشكل القديم مقبولاً في زمن كان غرض القصيدة محصوراً في التعبير عن انعواف وإعادة صياغة الأشياء كما هي، فإن فكرة تشكيل القصيدة أصبحت تتبع من الإقرار بأن هذه الأخيرة لم تعد مجموعة من الخواطر والأفكار أو الصور، ولكنها بناء منظم ومندمج الأجزاء. ومن ثم كان الغرض من تغيير الشكل الشعري المتوارث هو جعل هذا البناء أكثر تنظيماً وتماسكاً، وخلق نوع من الانسجام والترابط العضوي بين التجربة الشعرية المعاصرة والأدوات الفنية المعبرة عنها. ذلك أن فلسفة الشعر الجديدة أصبحت قائمة على حقيقة جوهريّة وهي أنها لا تندد المضمون على القالب أو في الإطار، وإنما تترك المضمون يحقق لنفسه وبنفسه الإطار المناسب⁽¹⁾. وهو أيضاً ما يراه غالى شكري من أن فلسفة الشعر المعاصر الجمالية تتبع من صميم الخلق الشعري وطبيعته الفنية، وما على الشاعر إلا أن يشكل القالب الموسيقي الذي تقتضيه الدفعة الشعورية في مجملها⁽²⁾.

من هذا المنطلق الجديد لمفهوم الشعر وطبيعته بات من الضروري على الشاعر المعاصر - إذا أراد ألا يكون مقلداً لسابقه - أن يجدد في طرق تعبيره وأدواته الفنية تماشياً مع هذا المفهوم وهذه الفلسفة الرامية إلى تغيير الرؤى والأشكال والقوالب. ومن ثم كانت العودة إلى التراث الشعبي والثقافات القديمة بمختلف أشكالها التعبيرية أمراً ضرورياً لتجاوز المرحلة. وكان التمرد والتحرر من القيود والأشكال القديمة هما أولى مداخل هذا العهد الجديد.

2. مرحلة التمرد على القيود:

كانت الكلاسيكيّة في بدء ثأرها حركة شعرية سليمة قامت على إحياء التراث القديم واحتذاء أشكاله ونماذجه، وقد نجحت في إنتاج آثار شعرية ونشرية عظيمة، إلا أن خطأ تقوّعيها ضمن القوالب الجاهزة والقواعد الصارمة كان يهدّد روادها بالسقوط في التقليد والاتّباع، فكانت النتيجة أن تردى الشعر في هاوية الشكلية والاجترار، وبرزت الحاجة إلى ثورة فنية تقوّض أركان الكلاسيكيّة وتنفتح أفقاً لإبداع جديد.

⁽¹⁾ ينظر: عبد الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر فضاءً وظاهرةً، النسخة والمعنوية دار العودة بيروت ط: 1981 ص 16.

⁽²⁾ ينظر غالى شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟ ص 115.

وقد ظهرت هذه الثورة أول ما ظهرت بأشكال مختلفة في أوروبا، وكان جون جاك روسو (1712-1778) – الداعية الأكبر إليها، بفلسفته الرامية إلى أن الإنسان مخلوق ذو غرائز خيرة ومويل بسيطة، لكن الحضارة أفسدته وحرمنه من السعادة وبخاصة حياة المدينة. وقد اتبعته سلسلة من الآراء المماثلة التي كانت تهدف على التفريض التام مع الكلاسيكية وتمجد الإنسان الفرد المتحrir من القيود الأخلاقية والاجتماعية، المعنى بخصوصيته ونفرده واختلافه عن الآخرين.

وما أن حلَّ القرن التاسع عشر حتى تشكلت مجموعة من الظواهر الأدبية كردة فعل مباشر على الكلاسيكية تمثلت في:

- 1— الدعوة إلى التحرر من الأشكال القديمة والأساليب الجاهزة.
- 2— تقديم الخيال على العقل، والهروب من الواقع، والاتجاه إلى الحلم، وطلب الانتعاق، والرحيل عبر الزمان بالارتداد إلى القرون الغابرة.
- 3— العودة إلى الأساطير والتمسك بالدين والمعتقدات الشعبية، والميل إلى الغوامض والخوارق، ورؤيا الطبيعة ملائكة ورفقاً⁽¹⁾.

كان الهدف من وراء هذه الثورة الأدبية تجاوز الأشكال الجاهزة والعزوف عن اللغة المتحجرة، والدعوة إلى الاهتمام بالأداب الشعبية والحياة البدائية، وكل ما من شأنه إثارة الإحساس بالجمال الطبيعي والعنفوية والبساطة. لقد ((صاغت الرومنطيقية... مفهوم الفلاكلور والفن الشعبي الذي يشكل عنصراً من أهم عناصرها.. ففي بحثها عن الوحدة الضائعة وعن تأليف الشخصية والجماعة، وفي احتجاجها ضد الاستلاب الرأسمالي، اكتشفت الرومنطيقية الأغاني الشعبية، والفن الشعبي، والفولكلور، ونادت بها بلا مواربة، إنجلترا (الشعب) باعتبارها وحدة متجانسة ومتغيرة عضويًا))⁽²⁾.

هكذا قدمت الرومانسية الفن الشعبي بوصفه مقابلًا لجميع أشكال الفن الأخرى، وبوصفه أيضاً ظاهرة تستحق الاهتمام والتشجيع، بل أصبحت وظيفة الأسطورة ومفهومها مثل مفهوم الشعر، لا تتنافى والحقيقة العلمية أو

⁽¹⁾ ينظر نسب شاورجي: مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر – مطابع ألفياء دمشق 1980 ص 157.

⁽²⁾ إبرهست فيشر: خصورة الشعـر – ترجمة ميشال سليمان – دار الحقيقة بيروت – د. ت ص 75 .76

وقد استطاعت الفنون الشعبية بعامة والأسطورة بصفة خاصة أن تأخذ مكانتها اليمامة من خلال النقد الأسطوري الذي أرسى دعائمه نورثروب فراي، كما كان لنظرية إرنست كاسيرر (1874 – 1954) في الترميز التي عرضها في كتابه (فلسفة الصور الرمزية) أثر كبير في تعزيز موقع الأسطورة في الأدب والنقد. فقد رأى نورثروب فراي ((أن استلهام الأسطورة وتحويلها إلى إطار فكري يضم الأدب، يحول النقد الأدبي إلى دراسة منهجية، فيكتشف الناقد الدلالة الكبرى التي يحملها تكرار صيغ معينة في أداب الشعوب المختلفة عبر الزمن، وهي أن هذه الصيغ رموز تهجم في اللاؤعي الإنساني تعبر عن ذاتها في الحلم على مستوى الفرد، والأسطورة على مستوى الجماعة، وتسمى النماذج الأصلية))⁽²⁾. ومن ثم فإن اكتشاف هذه النماذج سيساعد الناقد الأدبي على أن ينظر إلى الأدب في امتداده المكاني والزمني بوصفه كياناً حياً يمكن أن يدرس دراسة دقيقة.

إن أهمية تشریح النقد عند فراي لا تتحصر في دعوه إلى تحويل النقد الأدبي إلى دراسة منهجية وعلمية فحسب، ولكن في استلهام النماذج الأصلية من حيث هي أسس وقواعد يرتكز عليها النقد الأدبي في تحليل النصوص وإرجاعها إلى أصولها الأسطورية، ذلك أن الأدب من وجهة نظره هو أسطورة قد أزيحت من مكانها، وأفضل طريقة لفهمه هو العودة به إلى نصه الأسطوري الصحيح⁽³⁾، وهنا ينخلي الأدب الحدود المحلية والآنية ويغدو تعبراً رمزاً عن حقائق إنسانية شاملة.

ولئن كانت الرومانسيّة قد حررت الشعر من قيود الكلاسيكيّة وضوابطها الصارمة وأكسبته قدرة على خلق أشكال فنية جديدة مستقاة من الثقافات الشعبية، فإن الفضل يعود إلى العلماء الذين أنسوا لعلم النفس والأنسانة والفلكلور وغيرها من العلوم المهيّمة بالثقافات القديمة كالأنثروبولوجيا، التي

⁽¹⁾ ينظر: ربيه وبليلك: نظرية الأدب – ترجمة محي الدين صبحي – المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط 2 – 1981 ص 246.

⁽²⁾ عن ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث – المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط 1 – 1978 ص 8.

⁽³⁾ ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث ص 16.

فتحت المجال واسعاً أمام الشعراء والمبدعين على هذه الناحية الغنية بالأشكال والمعارف والخبرات.

3. الإرهاصات الأولى لتوظيف التراث الشعبي:

قبل الحديث عن عوامل توظيف التراث الشعبي في الشعر العربي الحديث، نرى أنه لا بد من الإشارة إلى حقيقة جوهريّة، وهي أن الشعر المعاصر لم يشكل السابقة الشعرية الأولى في توظيفه لهذا التراث، فقد كان هناك رعيل أول سبقه في هذا الميدان، مهد الطريق وذلل الصعوبات، فشكل بحضوره أثراً في تجربة الشعراء اللاحقين. وكانت أسبقية الشعر المعاصر في كيفية تناول هذا التراث وأدبيات توظيفه واختيار زموذه التي تضفي على التجربة الشعرية بعدها الفني والإنساني.

ومن ثم لا مفرّ من الوقوف عند إرهاصات هذا التوظيف وبخاصة عند أولئك الذين كان الشاعر المعاصر يقرأ لهم ويتأثر بهم أمثل شوقي، المازني، العقاد، إلياس أبو شبكة، أحمد زكي أبو شادي، علي محمود طه، جبران خليل جبران، وأخرين.

على أن اختيار هؤلاء للحديث عنهم لم يكن اعتباطاً وإنما لتأثيرهم في حركة الشعر المعاصر وتأثيرهم باللون من التراث الشعبي بالإضافة إلى وضوح الروايا الأسطورية في أشعارهم، وانتسابهم إلى حركات شعرية كانت تنادي بالتنوير والتجديد والافتتاح على الثقافات والفنون الشعبية المختلفة. وحتى لا نقع في تكرار بعض ما ذكرناه سلفاً، سنشير إلى أبرز عوامل توظيف التراث الشعبي في الشعر المعاصر، محاولين تقسيم تلك التجارب أو الإرهاصات من خلال منظار موضوعي فني، آخذين بعين الاعتبار كل محاولة على انفراد.

أ- تأثير حركة النقل والترجمة: كانت حركة النقل والترجمة عند العرب منذ القديم بوابة الانفتاح وعلى الفكر الإنساني وتصوراته، من خلالها تم التعرف على حضارات الشعوب وعاداتها وأدابها وطراائف تفكيرها. وقد ازداد الاهتمام بيهما في بداية النهضة الحديثة لما رأى العرب من تقدم وازدهار عند الغرب في شتى العلوم والفنون، فانعكفت بعض الكتاب والشعراء ومن ذكرنا سابقاً – في ظل حركة الاتصال والبعثات العلمية التي عرفتها مصر ولبنان – على الترجمة ينجلون من معين الآداب الغربية وفنونها.

وسرعان ما تجلت آثار هذه الحركة في أدب جيل ما بعد الحرب العالمية

الأولى. فقد ((انتقل هذا الجيل بالترجمة نقلة دانت حد الكمال بما أوتي من قدرة لغوية وأدبية))⁽¹⁾ كبيرة، وبأيادي على رأسهم طه حسين بدعوهه إلى ضرورة افتتاح الثقافة العربية الحديثة على الثقافة اليونانية العريقة التي تعد من الأسس الباشمة للثقافة المعاصرة في العالم كله. ففي كتابيه (من الأدب التئيلي اليوناني) عن مأسى سوفوكليس و(أوديب ونيسيوس من أبطال الأساطير اليونانية) الذي ترجمه عن أندره جيد، دعوة صريحة للرجوع إلى الأدب اليوناني القديم ممثلاً في رواية المسرح التراجيدي الملائكة بالأساطير والآحواء الساحرة. يقول طه حسين في هذا الصدد ((ولست أدرى أمخضتني أنا أم مصيبة، ولكنني أعتقد أن هاتين القصتين: قصة سوفوكل وقصة أندره جيد هما وحدهما اللتان تشهدان بأن محنة أوديب خليفة حقاً لأن تكون موضوعاً لتفكير الذي يغدو العقل، والفن الذي يغدو القلب، وبأن تكون من أجل ذلك صالحة لتفكير الفلسفه وابتكار الأدباء على مر العصور واختلاف الأجيال)).⁽²⁾

ويمكّنا أن ندرج ضمن هذا العامل أيضاً ما قام به البستانى في أوائل هذا القرن (1904) بترجمته لإلياذة هوميروس في صورة شعرية رائعة وذلك بعد أن تجسّم الكثير من العناء في سبيل نقلها عن اليونانية، ونطويق الشعر العربي للمواقف والأحداث. وقد قدم لها ببحث أسباب انحراف العرب عن ترجمة الشعر اليوناني وذوقه جاعلاً خرافات الآلة وأساطيرها أحد هذه الأسباب. فكان لهذه الترجمة أثر عظيم في نفوس الشعراء والأدباء بحيث تلقواها بحفاوة كبيرة ونحوها بفضل مترجمها، بل أن جمال الدين الأفغاني تمنى لو أن الأدباء الذين جمعهم الملمون بادروا إلى نقل الإلياذة، حتى وإن أدى ذلك بيم إلى إهمال نقل الفلسفة اليونانية برمتها⁽³⁾، لأن الفائدة التي كان سيجنيها منها أكبر بكثير من الفائدة التي جناها من الفلسفة المنشورة عن اليونانية.

ولا بد أن ننتبه في هذا السياق أيضاً بالجيد الذي قام به دريني خشبة بترجماته العديدة حين أراد أن يقدم الأدب اليوناني إلى القراءة في أحسن ثوب وأجمل صورة، فترجم الإلياذة ثم الأوديسة، وكتب عن أساطير الحب والجمال عند الإغريق: ((كان يحزنني ألا يعرفنا قراءة العربية، على طول ما سمعوا

⁽¹⁾ شرقى ضيف: الأدب العربي المعاصر في مصر - دار المعارف مصر - ط/3 ص 27.

⁽²⁾ أنساره حميد: أوديب ونيسيوس - ترجمة طه حسين - دار العلم للملاتين بيروت ط 4 - 1980 ص 32.

⁽³⁾ ينظر: هوميروس: الإلياذة - ترجمة سليمان البستانى - مطبعة الخلال مصر 1904 ص 25.

بها، وعلى كثرة ما داعبت خيالهم وغازلت أحلامهم فأنما أقدمها إليهم اليوم، بالطريقة التي آثرت أن أروي بها هذه الأساطير⁽¹⁾). وهذا يعني أن دريني خشبة قد تصرف في الأصل واتبع طريقة حورج تشامان وهي إعادة كتابة ملحمة هوميروس بالأسلوب والبناء اللذين يعتقد أنها أصلح لعصره وأكثر ملائمة للغته⁽²⁾. غير أن هذه الطريقة – في رأينا – جعلت الملحمتين بعيدتين بعض الشيء عن أصلهما الفني الذي أراده لهما هوميروس.

لقد كانت هذه الترجمات وغيرها مما سوف نذكره لاحقاً، إحدى روافد الشعر العربي المعاصر وعانياً من عوامل انفتاحه على الثقافات العالمية وفي مقدمتها الثقافة اليونانية بتراثها وأساطيرها المتعددة. ومن هذه الترجمات نذكر جيود أحمد شوقي والمازني والعقاد:

– **أحمد شوقي**: كانت الترجمة والمحاكاة عاملين فاعلين في اهتمام شوقي بالتراث الشعبي وتوظيفه، فقد أعجب بخرافات لاوفونتين وأسلوبه وهذا ما جعله يقول: ((جربت خاطري في نظم الحكايات على أسلوب لاوفونتين الشهير، فكنت إذا فرغت من وضع أسطورتين أو ثلاث اجتمع بأحداث المصريين، وأقرأ عليهم شيئاً منها فيفهمونه لأول وهلة، ويأتون إليه ويضحكون من أكثره، وأنا أستبشر بذلك، وأنمّى لـ وفقي الله لأجعل للأطفال المصريين متلماً جعل الشعاء للأطفال في البلاد المتعددة، منظومات قريبة المتناول، يأخذون الحكمة والأدب من خلالها على قدر عقولهم))⁽³⁾.

ويناشد شوقي أدباء عصره أن يسيموا في هذه المئنة، وبخصوص بالذكر منيم الشاعر خليل مطران فيقول: ((وهذا لا يعني إلا الثناء على صديقي خليل مطران، صاحب المفن على الأدب والمؤلف بين أسلوب الإفرنج في نظم الشعر وبين منهج العرب. والمأمول أن نتعاون على إيجاد شعر للأطفال، وأن يساعدنا سائر الأدباء والشعراء على إدراك هذه الأمنية))⁽⁴⁾.

يتضح من هذا الكلام أن الهدف الرئيس وراء اهتمام شوقي بالتراث الشعبي، وبالخصوص قصص الحيوان منه، إنما هو الرغبة في إيجاد أدب

(1) دريني حشبة: أساطير الحب والجمال عند الإغريق – دار النيل العدد 171 سنة 1965 ص 12.

(2) هوميروس: الإلياذة – ترجمة دريني حشبة – دار المعرفة بيروت ص 6.

(3) تعمري زكريا سعيد: خرافات لاوفونتين في الأدب العربي – مؤسسة الثقافة الجامعية مصر – 1976 ص 76.

(4) المرجع السابق ص 76.

للأطفال، وتنأك هذه الرغبة إذا علمنا بأن تاريخ حياة هذا الشاعر وجزءاً كبيراً من شعره يؤكدان حبه للأطفال بعامة وأبنائه وخاصة، وحرصه على تنقيفهم لا فيما يقدمه من خرافات وأساطير فحسب، وإنما في قصائد ومقاطعات من شعره⁽¹⁾.

يبدو أن هذه الرغبة كانت صادقة إلى حد بعيد، بل لعلها أكثر صدقًا مما كتبه لافونتين نفسه، إذ يرى بعض الدارسين أن لافونتين في حياته الخاصة كان بعيداً عن حبه للأطفال والعنابة بهم⁽²⁾.

إن اهتمام شوقي بهذا النوع من التراث يذكرنا بما قام به الأخوان جريم حينما أرادا أن يقدموا كتاباً حقيقياً للبيت الألماني وأطفاله، بإصدار أول جزء منه تحت عنوان ((حكايات الأطفال والبيوت))⁽³⁾ سنة (1812). غير أن شوقي يختلف عنهما في كونه لم يهتم بنغمة التراث الشعبي أي العامية لظرف معينة وأسباب دينية واجتماعية، واقتصر بتوظيف التراث بوصفه قياماً حضارية وتاريخية ينبغي أن تعيش، وقد ازداد اهتمامه به بعد أن جرب بنفسه تأثيره على النقوش كما أشرنا سابقاً.

اهتم شوقي إلى جانب هذا، بتاريخ مصر الشعبي فنظم فرعونياته المشهورة في أبي الهول والنيل وتوت عنخ آمون، كما أنه ربط شعره ببنایع التراث العربي ورموزه، فاستقر منه مسرحيات وقصائد عديدة مثل (مجنون ليلي) التي تحدث في الفصل الرابع منها عن رواسب المعتقدات الجاهلية حول الجن وصلتها بالإنس، وفيها بالإلهام للشعراء، وما يشيع عنها في التراث الشعبي من بنانياً للمعبود والمدن الكبيرة، كبنانياً لبيك سليمان، ومدينة تدمر...

إن الدارس لشعر شوقي يلاحظ بيسر أنه قد استفاد كثيراً من التراث الشعبي العربي والعالمي، كما استفاد من لافونتين وابن المقفع فجاء توظيفه لهذا التراث ((على طريقة من الاستطراد وعدم الدقة الفنية في استخدام الحيوانات كأقنعة للأفكار وكرموز للحياة الإنسانية.. حيث ينسى الحاكى أنه يتقمص شخصية حيوان، فيتحدث عن الإنسان مباشرة، وبذلك يخرج عن حدوده

(1) ينظر: أحمد شرقى: ديوان الشرقيات - دار المعرفة بيروت، المجلد 2 - الجزء الرابع (قصيدة أمينة - طفلة لا هاية - لعنة - ديوان الأطفال).

(2) ينظر: نحوسى زكريا سعيد: حرافات لافونتين في الأدب العربي ص 76.

(3) ينظر: فردريش فون ديرلاين: الحكاية الخرافية - ترجمة نبلة إبراهيم دار القلم بيروت، ط 1973/ ص 26.

الحيوانية المفروضة فنياً، إلى الحدود الإنسانية التي كان من المفترض أن يومئ إليها دون أن يصرح^(١).

وإذا كان أنس داود لا يرى فضلاً لأحمد شوقي كونه اكتفى بصياغة بعض الحكايات وترتيبها في مقطوعات شعرية غنائية بالإضافة إلى انعدام الرؤية المعاصرة التي تعمد إلى تغيير التراث واستغلال طاقاته الحية، الإنارة بعض جوانب حياتنا، فإننا نعتقد أن ما فعله شوقي كان يمثل مرحلة أولى لا بد منها وخطوة حاسمة في مجال تطوير الشعر العربي للموضوعات الشعبية والأحداث الدرامية والمسرحية، ومن ثم فإن له فضل المبدئ الذي مهد الطريق وأثار السبيل وألفت الانتباه إلى هذا التراث.

ـ المازني والعقاد: قام كل من المازني والعقاد إلى جانب طه حسين وشوقى بترجمة بعض القصائد الشعرية بشيء من التصرف والتعديل الذي تقتضيه الظروف والأحوال الاجتماعية. فقد ترجم المازني قصيدة (الراعي المعبد)^(٢) إلا أنه لم يتم بأصلها الميثولوجي الذي يبدو أنه لم يكن يعرف عنه شيئاً، فهو لا يشير مثلاً إلى أن هذا الراعي هو أورفيوس^(٣) وأن قصته الشجيبة ترمز إلى المحبة والجمال وسحر الصوت، لأنه لم يذكر شيئاً من ذلك واكتفى بالإشارة إلى قوة عزف هذا الراعي وحسن غنائه. ولعل أهم شيء يمكن استنتاجه بعد قراءة هذه القصيدة هو إعجاب الشاعر بها وعدم إفادته من عناصر هذه الأسطورة وأبعادها الإيحائية والدلالية. وكما أسلفنا القول فإن عملية النقل والترجمة كانتا عاملين أساسيين في إلتحام التراث الشعبي في النصوص الشعرية العربية الحديثة.

ومن القصائد التي تؤكد هذا الاتجاه أيضاً قصيدة العقاد (فينوس على جنة

^(١) أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث - مكتبة عين شمس - مصر - ص 166.

^(٢) إبراهيم المازني: الديوان - مطبعة محمد محمد مطر - القاهرة 1917 ص 161.

^(٣) تروي عنه الأسطورة أنه كان صاحب ألحان موسيقية سحرية تحرك الحيوانات والمحجر، لما ماتت زوجسته بوريلابيسى متأثرة بعضة أفعى، ذهب إلى عالم الأموات حيث بلوطن وبرسفيون معتصماً على ألحانه وأنعام موسيقاه في ملائكة إبراجاع زوجته، فسمح له بإعادتها إلى عالم الأحياء شريطة ألا يلتفت إليها أو يناديها حتى يجنرا بولادة عام الأموات، غير أن حبه وحننته لرفيقها حفنته بخلال، وتعمد بوريلابيسى إلى عالم الأموات دون أن يستطيع إخراجها مرة ثانية. وتنذر الأسطورة أن إنرا تو "تراثية" أغضبها نواحه على زوجته فقتلته. يترى: ك. رائين: الأسطورة - ترجمة حضر صادق الخطيلي - منشورات عميدات - بيروت - ط ١ - 1981 ص 138، وكذلك درسي حشية: أساطير الحب والجمال عند الإغريق، دار الملال مصر العدد 171 ص 74.

أدونيس)^(١) التي ترجمها عن شكسبير. غير أن العقاد أحسن بأهمية تعريف هذه الأسطورة للملتقى، فأشار في الباباشر إلى قصة حب فيتوس لأدونيس، وكيف أنه كان ولو عاً بالصعيد لدرجة أنه ألبى نصيحة عشيقه بالإفلال منه، وبقي على حاله حتى قتله خنزير بري، فوفقت على جثته تبكي وتذرف دموع الحزن والأسى^(٢).

يبدو أن العقاد بفعل ثقافته الواسعة واطلاعه على الآداب الغربية، كان على وعي بما يقدمه التراث الشعبي للشعر من أجواء خالية رحمة ورموز متعددة، فما لبث أن استخدمه في شعره، فكانت النتيجة أن تراوح استخدامه له بين الإشارة العابرة، والتشبّه، ونظم القصة الشعبية^(٣).

لم يكن العقاد منفرداً في طريقة هذا الاستخدام، بل كان ظاهرة عامة عند معظم شعراء العصر الحديث الذين لم يتمكنوا من توظيف التراث توظيفاً فنياً يسمح لهم بطرح البديل في عالم التجربة الشعرية الحديثة. ولا نعتقد أن السبب في ذلك يعود إلى أن هؤلاء الشعراء لم يكونوا من أصحاب الخيال المجنح أو الخلاق والعاطفة العميقة المتغلفة في مظاهر الوجود كما يرى ذلك أنس داود^(٤)، بقدر ما يعود إلى أسباب فنية، وتقاليد شعرية راسخة، كانت تحول بينهم وبين التجديد الكامل والتغيير الشامل.

إن ما قام به الراعيل الأول من شعراء حركة التجديد يعد خطوة هامة في تاريخ الشعر العربي الحديث بالنظر إلى تلك الصراعات الفكرية والحضارية التي شيدتها العصر، والتي ما كان لأحد أن يتفرد عليها أو يخرج عن دائريتها، بحيث كان النظر إلى ((كل محاولة لإدخال فن من الفنون الشعبية في مجال الاحتراف محاولة مشبوهة ومحمسة، لا تستند على أساس من الدراسة الصحيحة والتلقاء الجادة والنظر الموضوعية))^(٥).

ب- التأثير الرومانسي والرمزي: كان من أهداف الرومانسية، كما سبقت

(١) محمود عباس العقاد: *النديرون* - مطبعة وحدة انتاج - مصر 1967 ص 25.

(٢) ينظر: محمود عباس العقاد: *النديرون* ص 25.

(٣) هناك أسلاط أخرى كثيرة استخدمها العقاد في شعره كمثل التي أشار إليها أنس داود في كتابه: *الأسطورة في الشعر العربي الحديث* دار الحسين القاهرة 1975 ص 234. وعبد الرحيم علي في كتابه: *الأسطورة في شعر السياس* دار الشاند العربي بيروت ط 2، 1984 وما عادها.

(٤) ينظر: أنس داود: *الأسطورة في الشعر العربي الحديث* ص 237.

(٥) فاروق حمورشيان: *الموروث الشعبي* - دار الشروق القاهرة - ط 1 - 1992 ص 6-7.

الإشارة، تحرير الأدب من القيود وكسر الحاجز التي وقفت دون نطوره وفي مقدمتها تلك الأشكال والقوالب الفنية الجاهزة التي ورثها الشعراء عن أسلافهم، والتي أصبحت لا تعبر عن مضامين التجربة الشعرية الحديثة بحرارة وصدق.

أما الحاجز الثاني فيتمثل في اللغة إذ يرى أقطاب المذهب الرمزي أن اللغة العادلة عاجزة عن احتواء التجربة الشعرية، وإخراج ما في اللاشعور، وتوليد الأفكار في ذهن المتلقى. لكن الرمز يتضمن قدرة فنية عالية تساعد التجربة، واحتياز عالم النفس الخفية، لأن الرمز يتضمن قدرة فنية عالية تساعد على التكثيف والإيحاء والتخييل. وبما أن موطن الرمز الأصلي، هو الأسطورة والشعر بوصفهما أرقى صور التعبير الرمزي المنحدرة عن التفكير السحري والمجازي، فإن العودة إليه أصبحت أمراً ضرورياً لتجاوز مرحلة التقليد.

حاول بعض الشعراء العرب من هاتين المدرستين (الرومانسية والرمزية) أن يتخذوا من الأساطير مادة للتلميح والإيحاء، وإغناء العمل الأدبي ببطاقات رمزية جديدة، كاستخدام جبران خليل جبران لأسطورة أدونيس وعشتروت في لقاء دمعة وابتسامة (1914)، واستخدام زكي أبو شادي لأسطورة أورفيوس ويورديس، وعلى محمود طه في (أرواح وأشباح) التي عمد فيها إلى استخدام بعض الأساطير الإغريقية كأسطورة (هرمسون) و(تاييس) و(سافو) وأورفيوس)، وسعيد عقل في مسرحيته الشعرتين (بنت فتح 1935) مستمدًا موضوعها من التوراة، وقدموس 1944) التي تروي قصة حب بين زوس وأوروب ابنة ملك صور.

ومن هؤلاء أيضاً نجد إلياس أبو شبكه (1904-1947) الذي حاول من خلال لمحاته الأسطورية المستوحاة من الكتاب المقدس (العبد القديم) بث بعض آرائه وأفكاره كذلك التي تحدث فيها عن شرور جمال المرأة وما يجره من وبلات للرجال من خلال قصidته (شمدون) مستخدماً أسطورة دليلة⁽¹⁾ للتعبير عن فجور المرأة وخداعها للرجل من خلال إثارة شهوته. وقد حاول إلياس أبو شبكه بطريقة ذكية أن يجمع في هذه القصيدة بين أسطورتين متقاربتين في الدلالة، فربط بين خيانة دليلة لشمدون وخيانة ديانيرة لبرقل، فقال:

⁽¹⁾ ينظر: حيمس فرازير: *الشمون الكلور في العيني الشفاف* (الشوراق) ترجمة سيد إبراهيم - دار المعارف - مصر - ط 2 - 2/551. دليلة كما تذكر الأسطورة قد حانت عشيقتها بأن أنهى سر قوته زعدها، فكانت سباً في ملوكه.

ملقيه بحسنك الماجور
 وادفعيه للانتقام الكبير
 إن في الحسن، يا دليلة، أفعى
 كم سمعنا فحيخها في سرير
 أسركت خدعة الجمال هرقلا
 قبل شمثون بالهوى الشرير
 وبالبصير البصير يخدع بالحسن
 وينقاد كالضرير الضرير⁽¹⁾

يرى أنس داود أن إلياس أبا شبكة قد حرص على صياغة الأسطورة كما وردت في الأصل دون تحليلها أو اكتشاف أسرار الحياة الإنسانية الخالدة من خلالها، أو إضافة عناصر فنية أخرى إليها، مما جعلها خطابية الطابع كالأحكام المجردة⁽²⁾ التي لا يستخلص منها القارئ أي بعد من أبعادها الإنسانية.

إلا أن أبا شبكة لم يكن – في نظرنا – بصدده تحليل أسطورة شمثون ودليلة بقدر ما كان يهدف إلى نقل موقف معين وتجربة معينة. فالأسطورة ليست غاية وإنما وسيلة فنية لجا إليها الشاعر ليؤكد موقفاً معيناً، علمًا أن هذه الوسيلة – كما يرى ذلك خليل حاوي – كانت تفتقر في بعض أجزائها للتوجه الشعري، كما كانت عادة تنتهي إلى عبرة أخلاقية خارجة عن طبيعة الشعر⁽³⁾. لكن على الرغم من كل هذا فقد استطاع هذا الشاعر أن يقدم خطوة إلى الأمام في استخدامه للتراث الشعبي مقارنة مع شعراء عصره، لأنه حاول أن يوحد بين الأسطورة والتجربة في لحمة شعرية واحدة، وإن كان ينقصه التوجه الشعري في بعض الأحيان كما أشار إلى ذلك خليل حاوي.

أحمد زكي أبو شادي (1892 - 1955).

كان أبو شادي، بفعل تأثره بالأدب الإنجليزي بالخصوص، شديد الاهتمام بالتراث الميثولوجي بوصفه أحد الكنوز الإنسانية التي يفتقر إليها شعرنا أشد

⁽¹⁾ إلياس أبو شبكة: أفاعي الخ دروس – منشورات دار المكتوف – بيروت ط 2/ 1948 ص 21.

⁽²⁾ بظاهر: أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث ص 384 – 385.

⁽³⁾ بحسب يوسف حلاوي: الأسطورة في الشعر العربي المعاصر – دار الآداب – ط 1994 ص 16.

الاافتقار، ويستغرب أمر الذين يرفضون استخدامه: ((ويبلغ الشطط ببعض النقاد أن يستذكر تعليم أدبنا العربي بالميثلوجيا الإغريقية الرائعة التي نفتقر إليها أشد الافتقار بينما الإنجليز وقد استوفوا نقل الروائع الأجنبية الأوروبية القديمة يرفضون لترجمة الخيام والمعاري والبهاء زهير وابن الفارض وغيرهم من شعراء الشرق إلى لغتهم)).⁽¹⁾

لقد اتجه هذا الشاعر نحو الأساطير اليونانية والفرعونية، يغترف منها ليضفي على شعره طابعاً إنسانياً عاماً، فكتب قصائد (أورفيوس وبورديس)⁽²⁾ (هرقل وديانيرة)⁽³⁾، (دانسال في جب الأسود)⁽⁴⁾، (الرابات الراقصات)⁽⁵⁾، (أوزيريس والتابوت)⁽⁶⁾، (إيزيس والطفل)⁽⁷⁾ وغيرها من القصائد الأخرى التي حفظت بها دواوينه وأعداداً من مجلة أبولو التي كان يشرف عليها.

يتضح من هذه القصائد أن منهج أبي شادي في توظيف التراث وبالخصوص الأسطورة منه يقوم على نقلها وتقديمها في شكل قصة شعرية، ولذا ألفناه يهتم كثيراً بالأسماء والتفاصيل، وكأنه يريد للأسطورة أن تستوفي كل شخصيتها وأجوائها، فهو لا يكتفي مثلاً بذكر (أورفيوس وبورديس) وإنما يعرض علينا أسماء أخرى مثل (برسفون) ملكة العالم السفلي و(بلوتو) زوجها و(سربروس) كلب الجحيم وحارس مملكة الموتى، و(أبولو) إله الشعر والفنون، وهكذا.

لقد كان هدف أبو شادي من وراء توظيفه لهذا الركام من التراث الشعبي الفلكلوري، جعل القصيدة العربية تحوّل منحى القصيدة الغربية في اتساع دائريتها وشمول موضوعاتها ((غير أن أسلوبه لم يستطع أن يخرج بالقصيدة إلى مصاف التجربة الإنسانية العالمية، لخلو تجربته من دلالاتها الاجتماعية التي كان يمكن أن يفجرها الموقف البدائي، لو أنه فطن إليه، ثم إن اهتمامه بالمحافظة على شكل الأساطير وتنصيقاتها أحال قصائده إلى قصص أسطورية

(1) أحمد زكي أبو شادي: *البیرون* — مطبعة التعاون — القاهرة 1934 ص: 5.

(2) أحمد زكي أبو شادي: *البیرون* ص: 22.

(3) أحمد زكي أبو شادي: *البیرون* ص: 37.

(4) أحمد زكي أبو شادي: *البیرون* ص: 51.

(5) أحمد زكي أبو شادي: *فرق العباب* — مطبعة التعاون — القاهرة 1934 ص: 12.

(6) أحمد زكي أبو شادي: *فرق العباب* ص: 39.

(7) أحمد زكي أبو شادي: *فرق العباب* ص: 41.

لا تملك غير موهبة التشكيل والأداء والنظم. ليس غيره)⁽¹⁾.

- علوي محمود طه (1902-1949) -

وجد علي محمود طه في التراث الشعبي الإغريقي وقصص التوراة مادة خصبة و مجالاً رحباً لبسط أفكاره وتأملاته الشعرية، فكتب قصيدة الطويلة (أرواح وأشباح) مستمدًا شخصياتها من الأساطير الإغريقية والإفريقية والعربية، كشخصية (هرميس) و(ثابيس) و(سافو) و(أورفيوس)، و(ماتا) و(السامي) صانع العجل الذهبي الذي فتن به بنو إسرائيل وعبدوه حين توجه موسى إلى ربهم. غير أن بعض هذه الشخصيات كانت مجرد من ماضيها التاريخي والأسطوري، فهي تركت تأثير من الشاعر وميوله، لذا بدت جاهزة، مخالفة في كثير من سماتها وحقائقها لنسجها الأسطوري القديم على حد تعبير شوقي ضيف⁽²⁾.

ومهما قيل عن هؤلاء الشعراء فإن الشيء الثابت لديهم أنهم أخذوا الأساطير بوصفها ميراثًا تقليديًا عن الأولين، فاستعملوها استعمالًا قصصياً حيناً، وأشاروا إليها حيناً آخر دون مراعاة شروط التوظيف وأليانه، بل دون مراعاة المحتوى الوجданى أحياناً الكامن في هذه الأساطير.

إن التراث الشعبي بوصفه معطى حضاريًّا وشكلًا فنيًّا في بناء العملية الشعرية، لم يعرفه الشاعر العربي إلا بعد الخمسينيات من هذا القرن بظهور جيل جديد احتك بالثقافة الغربية وتأثر بها تأثراً قوياً وعميقاً.

⁽¹⁾ عبد الرضا علي: الأسطورة في شعر السباب - ص: 41.

⁽²⁾ ينظر: شوقي خبف: الأدب العربي المعاصر في مصر - دار المعارف مصر - ط 3 - ص: 166.

الفصل الأول

المكونات والأصول

- الفن والسحر
- الأسطورة والشعر
- الجنور الأسطورية للفصيدة العربية
- اللغة وأشكال التراث الشعبي

المكوّنات والأصول:

1. الفن والسحر:

إن أهم شيء يعني به البحث في حقل نظرية الأدب أو تاريخ الفن، نشأته ووظيفته وتشكيل صوره ورموزه. وبما أن الشعر يعد من بين أولى النشاطات الفنية للعقلية البشرية⁽¹⁾، فإن البحث في أصول الفن ومصادره هو نفسه البحث عن بدايات الشعر ومكوناته. ولن يتأتى هذا البحث على الوجه الصحيح ما لم يتجه في اعتقادنا صوب مبادئ علوم الإنسان (الأنثروبولوجيا) والأساطير (الميثولوجيا) وعلم الشعوب والحضارات (الإثنولوجيا) ممثلاً فيما تجمع لدى الباحثين في هذه الحقول من نتائج وآثار تدل دلالة واضحة على أن الفن (الشعر) نشا نشأة دينية من خلال الطقوس والشعار التعبدية القديمة.

تذكر بعض هذه النتائج أن الفن، عند نشأته، كان ضرباً من السحر⁽²⁾ والممارسة الطقوسية الكلامية التي تستهدف أغراض سحرية (اجتماعية واقتصادية) مباشرةً، ونادرًا ما تستهدف أغراضًا جمالية لأن ((الغرض من النظرة السحرية ومن النظرة الفنية كان واحداً في الحياة البدائية))⁽³⁾. ومن ثم فإنه من الصعبية بمكان التمييز بين ما هو نفسي وما هو فني عند الإنسان البدائي الذي كان يفعل كل شيء لأجل هدف معين ضماناً لحياته وعيشها.

(1) ينظر: عبد الفتاح محمد أحمد: *النبيج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي* دار الشاهار للطباعة والنشر والتوزيع بيروت ط 1، 1987 ص 56.

(2) حرسن علاقة النس و السحر، والنستان ومحنة ساحرها، ينظر: مريم ريدا: *الفن والمجتمع*، ترجمة: فارس ستربي ضاهر دار الفilm بيروت ط 1، 1975 ص 19. ابرهست فيشر: ضرورة النس، ترجمة: ميشال سليمان دار الحقيقة للطباعة والنشر بيروت ص 15. أرنولد هاوزر: *الفن والمجتمع عبر التاريخ*، ترجمة: فؤاد زكريا المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط 2، 1981، 2، 1981، 33/2.

(3) عبد المنعم تلميحة: *مقدمة في نظرية الأدب* دار العودة بيروت ط 3، 1983 ص 32.

وهذا ما تؤكده النقوش والرسومات القديمة، التي هي برمتها حيوانية تقريراً، والتي يذهب الافتراض إلى القول إن البدائيين كانوا يعتقدون أنه في حال تجسيدهم للحيوان، إنما يكتسبون قوة السيطرة عليه، ولم يكن التمثيل التصويري لديهم سوى استباقاً للنتيجة المطلوبة، فالفنان القديم عندما كان يرسم حيواناً على صخرة أو داخل معبد أو كهف، كان ينتاج حيواناً حقيقياً، ذلك أن عالم الخيال والصور ومجال الفن والتذوق والمحاكاة المجردة، لم يكن قد أصبح في نظره ميداناً خاصاً قائماً بذاته^(١) مختلفاً عن الواقع ومنفصلأ عنه.

تؤكد النظرية السريعة على أقدم مخلفات الفراعنة والإغريق في هذا المجال بشكل واضح أن ((أصول الفن إنما ترجع إلى السحر))^(٢) بوصفه إحدى الركائز الاعتقادية والمعرفية في تلك المرحلة من حياة المجتمعات البشرية، وإلى الممارسات الشعبية العبرية عنها بواسطة الأساطير والأمثال والتعاويذ والأغاني الفلاحية وغيرها، إذ كانت الطقوس والمعتقدات مهدأً للفنون والثقافات.

وقد رافق الشعر والغناء والرقص والتمثيل دوماً المراسيم الدينية والاحتفالات الفلكورية. ومع إدراك الإنسان لفكرة الحياة والموت، نشأت العمارة في المقابر والبياكل، وانتشرت الرسوم والمنحوتات رموزاً تجسد قوة غيبية لا تدركها الحواس. وقد توصلت الأبحاث التاريخية في هذا الشأن إلى أن أقدم الأساطير كانت غناً دينياً، ثم صارت ملامح شعرية بفعل تراجع العنصر الديني فيها، وخير مثال نقدمه على هذا التحول (من الأسطوري إلى الشعري)، الملامح اليونانية القديمة التي عمل المنشدون على إعادة إخراجها وخلقها في صيغة ملوفة ومعده خصيصاً لمناسبة معينة تتماشى ومويل الناس من حولهم^(٣). والأمر نفسه نراه عند البدائيين وغيرهم من الشعوب القديمة ذات الحضارات العربية.

قد يطول الحديث إذا أوغنا في ضرب الأمثلة عن أصل الفن وعلاقته بالسحر وبالخصوص أن مجال اهتماماً في هذه الدراسة هو الشعر وليس الفن إجمالاً، لكن كخلاصة عامة نقول إن الفنان القديم ظل يعتمد السحر بواسطة

^(١) ينظر: أرنولد هاوزر: *الفن وأختصر عمر التاريخ*. ترجمة فؤاد زكريا / 18 .

^(٢) ليرست فيشر: *الاشتراكية والفن*. ترجمة: أسعد حبيبه. دار التعلم بيروت ط / 1 ، 1973 ص 23 .

^(٣) ينظر: أحمد شaban: *الشعر الأغريقي تراثاً إنسانياً وعلياً*. سلسلة عام المعرفة 77 الكويت 1984 ص 67 .

Ubqariyye wa ibadateh al-funi bi-pismen al-`ish wa al-baqaa. Wad kana harf wa al-`usnawat wal-zakhraf wal-funon al-shu`ubiyyah jaza` ha ma min hadha al-taqwas au `ubadat tih kana liha Muzbiir Suhri minz fajr al-tarikh, hit kana ((al-funun ya-natq fih li-dim `aqidatih au li-yuwa`il `ala al-qawiy al-kharjiy fi-jiluha salihah la, m-haqqa la-amaniyah, muwatta` la-qadamah fi al-tibiyah tih yu`ish fihi))⁽¹⁾, wa qalamu nadja fana min hadha al-funon biuda` `an al-a`zam asz, al-sahr biya.

فكل ما أنتجه الإنسان البدائي من رسومات أو صناعات فخارية ونسجية أو غيرها من الصناعات المرتبطة بحياته اليومية، كان لها مظير سحري وأهداف معينة. ولذا فإن النظر إلى هذه الفنون على أنها محض نتاج فني أو جمالي شغل به الإنسان القديم نفسه في أوقات فراغه، نظرة تجاذب الصواب وتنبع عن الحقيقة.

٢. الأسطورة والشعر:

لعلنا لا نخطئ إن قلنا إن المبتدئين بالأسطورة ودارسيها لم يتوصلا إلى اعتماد تعريف جامع مانع لها، يمكنه الإسهام في توضيح بعض المسائل المتعلقة بطبعيتها وعلاقتها بغيرها من الأنساق التي قد تتدخل معها في الكثير من الجوانب كالشعر مثلاً.

ولعل صعوبة الوصول إلى هذا التعريف الجامع المانع هو الذي جعل سنت أوغسطين يقول عندما سئل عن ماهية الأسطورة ((أنتي أعرف جيداً ما هي، بشرط أن أسألني أحد عنها، ولكن إذا ما سئلت، وأردت الجواب، فسوف يعتريني التكؤ))⁽²⁾. وقد أشار إرنست كاسيرر كذلك إلى هذه الصعوبة ذكر أن المشكلة لا تكمن في نقص المادة بل في وفرتها وتعدد مصادرها، فقد اشترك الأدباء وال فلاسفة وعلماء الأنثروبولوجيا وعلم النفس وعلم الاجتماع في هذه الدراسات⁽³⁾، كلَّ من و جهة نظره و اختصاصه.

(١) سعد الحارم: *الفن الشعبي وأعنتارات السحرية*, سلسلة الألئك كتاب ٤٧٧, مكتبة البيضة المصرية القاهرة ص ٢.

⁽²⁾ ن. ل. رائقين: الأسطورة، ترجمة حضر صادق الحيلبي، منشورات عربادات بيروت (سلسلة زرد)، علماً ط 1، 1981 ص 9.

(3) يستخلص ابن سينا: *الحاوله والأسطورة*, ترجمة أحمد جعاتي محمود الهيئة المصرية العامة للمطبوعات القاهرة ١٩٧٥, ص ١٨.

ليس الهدف في هذا المقام الوقوف عند هذه الآراء ووجهات النظر، لأن ذلك يستلزم جهداً كبيراً، ليس هذا موطنه، وإنما نريد سير أغوار مواطن التلاقي والاختلاف بين الشعر الأسطورية، وهل الشعر هو فعلاً كما قيل ((السليل المباشر للأسطورة وابنها الشرعي))⁽¹⁾؟

إن علاقة الشعر بالأسطورة علاقة قديمة تشهد لها العديد من المخلفات الفنية كالملاحم البابلية والإغريقية والصينية. فقد أجمع مؤرخو الصين على أن معتقداتهم الأسطورية كانت المضمون الوحيد لأقدم صور التأليف الشعري عندهم⁽²⁾، والإجماع نفسه ينطوي على ملحمة جلجامش والإلياذة والأوديسة التي استقت موضوعاتها من التراث الشعبي العريق. وليس من المستبعد أن تكون ذيور الشعر الملحمي قد جاءت من التراتيل والابتهالات الدينية التي كان يؤيدوها الكهنة وسذلة المعابد، أو من تلك الأسعار الشعبية التي كان يرويها المنشدون في المحافل والمناسبات الدينية، يرونون فيها للناس تاريخ الواقع والأساطير التي تصوّر بطولات أسلافهم. وقد يعود الفضل إلى هوميروس في جمع هذا التراث وتنسيق عناصره في شكل شعري متكملاً قيل إنه ((قمة الأعمال الأسطورية في إطارها الأدبي))⁽³⁾، وإلى غيره من المسرحيين اليونانيين المعروفين كاسخيلوس وسوفوكليس وپيوروبيدس.

لا أحد ينكر أن الشعر تجربة روحية وجمالية عميقة تتصل بأعمق مكونات الأمة ومشاعرها، وتستخدم من اللغة أقرب ألفاظها وكلماتها إلى الحس، وأكثرها قدرة على الترميز والإشاعع بهذه المكونات. وهذه النظرة لا تختلف – في اعتقادنا – عن النظرة التي ترى في الأسطورة شكلاً من أشكال التعبير العذري عن التجربة الإنسانية في مغامرتها الأولى مع الطبيعة والحياة. ومن ثم فإن كلّيّهما (الشعر والأسطورة) متصل بالتجربة الإنسانية، حافل بمنطوقها وأسرارها، معتبر عن مكوناتها وبواعثها النفسية والجمالية. ومن ثم أيضاً، يمكن القول إن عودة الشاعر المعاصر إلى استخدام الأسطورة في الشعر، هو في الواقع الأمر، عودة حقيقة إلى منابع التجربة الإنسانية، ومحاولة التعبير عن

⁽¹⁾ فراس السواح: الأسطورة والمعنى دراسات في الميثولوجيا والآدبيات المشرقية، دار علاء الدين دمشق 1997، ص 22.

⁽²⁾ ينظر: أحمد كمال زكي: الأساطير دراسة حضارية مقارنة دار العودة بيروت ط 2، 1979، ص 200.

⁽³⁾ أحمد كمال زكي: الأساطير دراسة حضارية مقارنة ص 203.

امتداداتها في وقتنا الراهن، بوسائل عذراء، لم يمسسها الاستعمال اليومي
فيتحمي عنها صفة القدسية والسرور.

وربما كانت الأسطورة من هذه الناحية بالذات، في زمانها، أعمق الأشكال وأكثرها استجابة لحاجات الإنسان في تلك المرحلة، فهي من حيث الشكل قصيدة تحكمها مبادئ السرد القصصي من حبكة وشخصيات وعدة. وكثيراً ما تأتي في قالب شعرى يساعد على روايتها وتناولها في المناسبات الدينية. أما من حيث التأثير فهي تتمنى بقداسة كبيرة وسلطة عظيمة على عقول الناس، وهي سلطة تضاهي سلطة العلم في العصر الحديث، أصنف إلى ذلك أنها ((ذات مضمون عميق يشف عن معانى ذات صلة بالكون والوجود وحياة الإنسان))^(١). ثُم كونها الوعاء الذي تفاعل فيه السحر بالدين، والشعر بالطقوس، والأحلام بالأوهام.

بهذا الخلط من الأفكار والتصورات والخيال الواسع والظلال السحرية للكلمات، استطاعت الأسطورة أن تعبّر عن قلق الإنسان وتساؤلاته، فكانت أول محاولة لفهم قوى الطبيعة والسيطرة عليها ولو بطريقة وهمية وخيالية، لكنها كانت على درجة بالغة من الأهمية في حياة الإنسان. يقول كولد ليفي ستراوس في هذا الصدد إن الأسطورة ((لا نصيب لها من النجاح في إعطاء الإنسان قوة مادية أشد للسيطرة على البيئة، لكنها مع ذلك تعطي الإنسان وهم القدرة على فهم الكون، وأنه خعلاً يفهم الكون وهذا باللغ الأهمية. لكنه مجرد وهم بالطبع))^(٢). وهنا تلقي الأسطورة بالشعر من حيث أنها يوهمن الإنسان بامتلاك السلطة على الأشياء، ذلك أن اللغة عند مبدعي الأساطير والشعر ليس أداؤ اتصال فحسب وإنما هي أداة سحرية للسيطرة على الأشياء والكائنات.

معنى آخر إن قوة هؤلاء المبدعين تكمن أولاً وقبل كل شيء في اللغة التي يتحدثون بها، فهي لغة تختلف عن اللغة العاديّة من حيث الكثافة والإيحاء والقدرة على الترميز والإثارة، فهي تمتلك شحنة من الإحساسات والعواطف ما يجعلها تقرع الصمت وتثبت الحياة، بل وأكثر من ذلك تتفت في الإنسان ما يعطيه القدرة على استدعاء الأشياء وامتلاكها.

يقول مارتن هيدجر MARTIN HEIDEGGER (1889 – 1976) في هذا الشأن ((اللغة هي التي تفتح لنا العالم، لأنها وحدتها التي تعطينا إمكان

^(١) فراس السواح: الأسطورة والمعنى دراسات في الميثولوجيا والآدابيات الشرقية ص ١٤.

^(٢) ينظر كتابه: الأسطورة والمعنى، ترجمة: صبحي حديامي الدار البيضاء ١٩٨٦ ص ١٧ – ١٨.

الإقامة بالقرب من موجود منفتح من قبل... وكل ما هو كائن لا يمكن أن يكون إلا في (معبد اللغة)... اللغة تقول الوجود، كما يقول القاضي القانون. واللغة الصحيحة هي خصوصاً تلك التي ينطق بها الشاعر، بكلامه الحال. أما الكلام الزائف فهو كلام المحادثات اليومية. إن هذا الكلام سقوط، وانهيار^(١)). ومن ثم كانت مهمة الشعراء ومنتج الأساطير، مهمة صعبة وشاقة، لأنها تتطلب لغة خاصة قادرة على اختزال الفعل الإنساني.

وثانياً في طريقة استعمال هذه اللغة، وهي طريقة – كما حدثنا عنها بعض الدارسين – سحرية وغريبة في الوقت ذاته، يصعب تفنيتها أو القبض عليها، بل ووصفها في بعض الأحيان. لأن كل قصيدة أو أسطورة لها حياتها الخاصة التي هي مصدر قوتها وبقائها وجمالها. وهذا يعني بعبارة أخرى أن كل قصيدة أو أسطورة هي بمثابة مولود جديد يحمل جيناته وسماته التي تحفظ له وجوده وتجعله مستقلاً عن الآخرين.

والغريب في هذه اللغة، المستعملة بهذه الطريقة، أن بإمكانها هدم كل ما هو أمامها من أفكار وتصورات مؤسسة، بفعل تأثيرها السحري واستخدامها المفاجئ غير المكرر. وهنا يمكن السر الذي تتمتع به الأسطورة والشعر على حد سواء. وربما لهذا السبب دعا أفلاطون في كتابه الجمهورية إلى ضرورة استبعاد الشعراء من مدينة^(٢) التي تقوم على العقل، حتى لا يستبدون بها وبشبيهها. والسماح بالشعر يعني فتح الطريق أمام الأسطورة والخيال، وهمما عنصران لا يريد أفلاطون أن تقوم عليهما جمهوريته.

وإذا كانت اللغة هي مفتاح العالم على حد تعبير هيجل أو ((فعل خلق للوجود وإعادة تشكيله تجريدياً))^(٣) على حد قول غيره، فإنها لن تكون كذلك إلا في الأسطورة والشعر بوصفهما أرقى الأشكال ترميزاً وإيحاء، وكونهما رسالة سرمدية موجبة للإنسان، تبين عن حقائق خالدة وتؤسس لصلة عميقة بين الماضي والحاضر والمستقبل، بين الحياة والموت.

^(١) عبد الرحمن بدوي: موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط١، 1984، 2/604.

(مادة هيجل).

^(٢) ينظر أفلاطون: جمهورية أفلاطون – ترجمة وتقاسم نظنة الحكيم و محمد مظفر سعيد – دار المعارف – مصر ط٢ – ص: 56.

^(٣) محمد الرايد: المعنى والعام بحث في فلسفة المعنى، منشورات عربيات بيروت (سلسلة زدن علم) ط١، 1975، ص 205.

فالأسطورة مثلاً لا تروي أحداثاً جرت في الماضي وانتهت، وإنما تروي ذلك أحداثاً لا تتحول إلى ماضٍ أبداً. ففعل الخلق الذي تم في الأرمنة المقدسة، يتجدد في كل عام ويجدد معه الكون وحياة الإنسان⁽¹⁾. وإله الخصب (تموز) الذي قُتل ثم بعث إلى الحياة، موجود على الدوام في دورة الطبيعة وتتابع الفصول، وصراع (بعل) مع الوحش، هو صراع دائم بين قوى الخير وقوى الشر. وحتى تلك الأساطير التي تروي أحداثاً تاريخية مضت كأسطورة الطوفان⁽²⁾ أو (الدمار الشامل)، فهي في الواقع لا تخفي اهتمامها بالمستقبل، فالطوفان الذي دمر الأرض وخرّب من حولها، تحذير دائم من أن غضب الآلهة وانتقامها قد يصيب الإنسان في أي وقت من الأوقات.

ومن هنا يمكننا القول إن هم الأسطورة والشعر لا يمكن في التعبير عن الأشياء العارضة، المتنمية في الزمان والمكان، وإنما في التعبير عن القيم الخالدة والنماذج الكبرى في حياة البشر، وقد أشار كارل يونغ إلى هذه الفكرة حين تحدث عن الأساطير بوصفها أكثر نتاج البشرية البدائية نضجاً وتعبيرأً عن هذه النماذج، والشعر العظيم عنده يستمد قوته من حياة النوع البشري⁽³⁾، تلك الحياة التي تبدو بعيدة لكنها تختفي في ذات كل واحد منها، تظهر من حين إلى آخر في أعمالنا الأدبية وإبداعاتنا الفنية بل وفي أحلامنا الليلية أيضاً.

ومعنى هذا أن كلاً من الشاعر وصانع الأسطورة يستمد خبراته ورموزه من الحياة النفسية والفكرية للنوع البشري. والمعرف عن هذه الحياة – كما يصفها علماء الفن والأثريون بولوجياً – أنها غنية بالصور والخيالات والرموز، وهي تضرب في أرض خصبة، عبقة الجذور وال蔓ات و الأغوار . وبقدر ما يكون غوص الفنان في هذه الأغوار وال蔓ات، يكون أصيلاً وقربياً من طبيعة

(1) حسول هذه الفكرة ينظر: محاسباً إيملياد: أسطورة العود الأيدي ترجمة حبيب كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة دمشق 1990 ص 33 وما بعدها. من بين الأشكار التي يطرحيها هنا الكاتب أن البشر يسلحاؤن إلى تأمين حيائهم عن طريق تكرار الفعل الإلهي المتمثل في حتف العالم والإنسان إذ ((لنحضر تكرار فعل الخلق الكوني بجزيئي استناظ الزمان المادي الواقعى... في الزمان الأسطوري، في ذلك الزمان الذي فيه حصل إنشاء العالم. هكذا يجري ضمان الواقعية وتتأمين المذكور)) ص 38.

(2) حسول هذه الأسطورة ينظر: غراس السواح: معاصرة العقل الأولى دراسة في الأسطورة. سوريا. أرض الرافدين، دار علاء الدين دمشق ط 11، 1996 ص 153 وما بعدها.

(3) ينظر: ك. غ. بورنون: علم النفس التحليلي، ترجمة نحات حيافة، دار الحوار للنشر والتوزيع سوريا 1985 ص 206.

الفن، ومن طبيعة هذه النماذج التي يعتبرها نورثروب فراي⁽¹⁾ أساس توحيد تجربتنا الأدبية وتكاملها.

ومن الواضح أن الفنانين يتفاونون في مقدار هذا الغوص، فمنهم من يصل إلى الأعماق ومنهم من يبقى على السطح، كل على قدر موهبته وعقربيته بل واستعداده للغوص. وقد لا يكون النجاح حليفاً في كل مرة، فهناك من الفنانين من بلغ هذه الأعماق في بعض أعماله الفنية، و Xavier في بعضها الآخر، والعكس. لأن ذلك مطلب عسير يتطلب استعداداً روحيّاً ونفسياً خاصاً، وهو ما لا يتوفّر دائمًا. ولنا في كبار الفنانين والشعراء الصوفيين والرمزيين من أمثال محى الدين بن عربي وابن الفارض وأبو العلاء المعربي وبودلير (1821-1867) ورامبو (1845-1891) ومالارميه (1842-1898) خير مثال على ذلك.

يبدو أن التقارب الشديد بين الأسطورة والشعر من حيث اللغة والوظيفة، كمارأينا سابقاً، ناتج من الأرضية الواحدة أو المتشابهة التي ينطق منها كل من الشعراء ومبدع الأساطير، فهما ((يعيشان في عالم واحد، ولديهما موهبة أساسية واحدة هي القدرة على التشخص، ولا يستطيعان أن يتأملَا شيئاً دون أن يمنحا حياة داخلية، وشكلاً إنسانياً))⁽²⁾ متميزة، وكأنهما ينفثان في الأشياء من روحيهما فيبيونها القدرة على الإصلاح عن نفسها. ونعتقد أنه بغير هذا النفت أو البقية من السحر في الأسطورة والشعر، فإنهما يكفان عن أن يكونا فناً عظيمًا، لأن من طبيعة الفن الأصيلية أن يكون فيه شيئاً من السحر وإلا أصبح كلاماً عادياً. وبقدر ما يشع هذا السحر في العمل الفني، تكون عظمته وقيمه، بل وتأثيره في النفوس والأرواح. وربما هذا ما جعل بعضهم، كما أشرنا سابقاً، يربط بين الفن والسحر ربطاً قوياً.

إن ما يربط الشاعر المعاصر بالأساطير والتراث الشعبي القديم عموماً هو تلك السمات الفنية التي تتمتع بها هذه الأساطير ومنها القدرة على التشخص والتمثيل، ومنح الحياة للأشياء الجامدة، واستخدامها الظلل السحرية للكلمات والصور البينية القادرة على الإبهاطة والكشف، أضف إلى ذلك، هذه الطاقة الخيالية الجامحة القادرة على ارتياح عالم الطبيعة والإنسان.

⁽¹⁾ ينظر: تشريح الشد، ترجمة محى الدين صبحي المدار العربية لكتاب 1991 ص 145.

⁽²⁾ أرنست كاسبر: فلسفة الحضارة الإنسانية أو مثال في الإنسان، ترجمة إحسان عباس، دار الأنماء، بيروت 1961 ص 266.

إلى جانب هذا فالأسطورة ((ضرب من الشعر))⁽¹⁾ تبني الحقيقة التي تعلن عنها بطريقتها الخاصة التي هي فوق مستوى التعبير اللغوي المعتمد على حد تعبير كلود ليفي ستراؤس⁽²⁾ فهي، بعبارة أوضح، ذات طبيعة لغوية خاصة لا نجد لها في تعبير لغوي آخر، سوى الشعر، وأعني التعبير المجازي عن الحياة والوجود. فهذه المجازية في الرؤية والتعبير هي القاسم المشترك بين الأسطورة والشعر.

وهذا شبيه بما أشار إليه إرنست كاسيرر Ernst Cassirer 1874-1945 حينما رأى أن الأسطورة تتضمن عنصراً من الخلق وهي ذات قرابة وثيقة بالشعر، لكونهما شكلاً رمزاً أصلياً، وهي ليست لغة استطرادية كثيفة التصوير، كما قد يتadar إلى بعض الأذهان، بل هي أشبه بلغة الأحلام عند فرويد⁽³⁾. وينذهب كاسيرر إلى أبعد من ذلك حينما يتبني الرأي القائل بأن الشعر الحديث تحدّر من الأسطورة بعد عمليات من التطور البطيء، وأن عقل الشاعر ما يزال أساساً عقل صانع للأساطير⁽⁴⁾.

قد ينطبق هذا الافتراض على القصائد والملاحم الشعرية القديمة، العربية منها أو الأجنبية، لكنه لا ينطبق على الشعر كله. ومن ثم فالمسألة ليست مسألة تطور أو انتقال من منهج عقلي إلى منهج رمزي، كما يعتقد البعض⁽⁵⁾، بقدر ما هي مسألة إبداع وطبيعة، فالتشابه الحاصل بين الشعر والأسطورة يعود، في رأينا، إلى الطبيعة الواحدة التي تجمع بينهما لغة وخياراً.

⁽¹⁾ فرانكلورت وآخرون: ما قبل الفلسفة، ترجمة حسراً إبراهيم حيرا المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط 2، 1980 ص 19.

⁽²⁾ ينظر كتابه: الأنثافة البينية، ترجمة حسن قيسى، المركز الشفافى العربي الدار البيضاء ط 1، 1995، ص 230.

⁽³⁾ ينظر: ل. إ. رائقين: الأسطورة، ترجمة حضرت صادق الخلبي ص 122.

⁽⁴⁾ ينظر: إرنست كاسيرر: فلسفة الحضارتين الإنسانية أو مقال في الإنسان، ترجمة إحسان عباس ص 145 . لقراءة هذه الأشكال ((الأسطورة، الشعر، الدين، اللغة)) ينصح علينا كاسيرر ((فلسفة الأشكال الرمزية)) التي هي برأيه لا تلغي القراءات السابقة ولكنها تكميلها، وتنهي الأهمية الأساسية الموروثة التي تقوم على الأشكال الرمزية.

⁽⁵⁾ ينظر: عمر الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر (قضايا وظواهره الفنية والمعنوية) دار العودة بيروت ط 3، 1981 ص 224.

فعلى مستوى اللغة نجد كل منهما يعتمد على تلك اللغة التصويرية المجنحة التي توحى بالحقيقة ولا تقبض عليها. وهي لغة الشعور أو الذات في إحساسها بالأشياء على نحو عامض. أما الخيال، فهو أداة التشكيل الأولى فيهما، ومكتشف الوسائل الفنية لتجسيد الأفكار والمشاعر من صور ولغة ورموز وإيقاعات، وبصوغ التجربة النفسية في إطارها الخاص وشكلها الملانم.

وانطلاقاً من هذا التصور الجديد لعلاقة الشعر بالأسطورة يمكننا القول إن الأسطورة بطبيعتها تلك وبواعتها ومكوناتها، رؤى شعرية عميقة، وصل بها الإنسان الأول إلى التعبير عن أفكاره ومشاعره. ولهذا نجد في كثير من الأحيان ((أن الموقف الأسطوري في صميمه موقف شعرى))^(١) درامي، لأنه موقف صراع دائم بين الخير والشر. وهذا الصراع في حقيقة الأمر هو جوهر كل فن عظيم.

ليست الأسطورة وهما أو خيالاً لا معنى له، كما قد يعتقد البعض، بل هي منطق النفن الإنسانية، مثلاً مثل الشعر، تنشأ من حاجات إنسانية وروحية، تأخذ من الإيحاء والرمز بنية لها، وتتجدد كالشعر، إلى أن تخلع على التجربة نوعاً من السحر والرعب.

وربما لهذا السبب قال شلبيك ((الأسطورة والشعر شيء واحد لا انفصال بينهما))^(٢)، فيما ينبعان من مصدر واحد (الذات)، وينتبنان إلى أسرة رمزية واحدة هي التكوين الرمزي واللغة الرمزية، ويؤديان وظيفة واحدة هي التطهير الروحي والتغيير عن مكتنوات النفن. ومن هنا كانت حياة ومصير كل منهما متعلقة بالآخر، ((فالأسطورة أساس لا غنى للشعر عنه... والشعر أساس لا غنى للأسطورة عنه))^(٣). وجود أحدهما يعني حتماً وجود الآخر والعكس صحيح.

ويبدو أن الذين لا يفرقون بين الشعر والأسطورة، من أمثل: شلبيك ومارك شورر وإيريك فروم، ينطلقون من تصور فلسي أساسه أن الأسطورة أم الفنون ومصدرها الخصيّب، وهو تصور صحيح، لكنه غير عام، بمعنى أنه ينطبق على الفنون القديمة بما في ذلك الشعر، لكنه هذه الفنون، كما سبق وأن أشرنا، كانت عند نشأتها ذات صلة قوية بالأساطير والمعتقدات السحرية. لكن

^(١) أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار الحسين الشاهري ١٩٧٥، ص ٤١.

^(٢) ينظر: ك. راتقين: الأسطورة، ترجمة حمزة حافظ الخطيب ص ٩٣.

^(٣) ينظر: ك. راتقين: الأسطورة، ترجمة حمزة حافظ الخطيب ص ٩٣.

هذه الفنون سرعان ما انفصلت عن الأسطورة، كما انفصلت هذه الأخيرة بدورها عن الدين، بسبب تطور المجتمعات البشرية وتطورها. غير أن هذه الفنون، والشعر منها على وجه الخصوص، ظل يحتفظ بهذه العلاقة فيhen إلى الأسطورة من حين إلى آخر، كلما شعر بطغيان المادة وتدحر العلاقات على نحو ما نجد في شعرنا العربي المعاصر وغيره من أشعار الأمم والحضارات.

أما الذين يفرقون بينهما – هربرت ريد على سبيل المثال – فهم ينطلقون من تصور آخر مفاده أن ((الأسطورة تحيا بالمجاز، وهذا يمكن إيصاله بالرموز اللفظية لأية لغة... إلا أن الشعر يحيا بفضل لغته، فجوهره مرتبط بذلك اللغة ولا يمكن ترجمتها))^(١). وعلى الرغم مما في هذا الكلام من صحة، إلا أنه يفتقر إلى الدقة في فهم طبيعة العلاقة بين الشعر والأسطورة من حيث التعبير اللغوي. فهو صحيح إذا نظرنا إلى الأسطورة على أنها مرض من أمراض اللغة كما سماه ماكس مولر^(٢)، ونظرنا إلى المجاز على أنه افتقار اللغة إلى القدرة على إيجاد المعنى، أما إذا نظرنا إلى المجاز على أنه الأصل في التعبير الشعري والأسطوري على حد سواء، فإننا سندرك أن العلاقة بين الشعر والأسطورة علاقة متينة وقوية تكشف عنها المجازات والرموز المستخدمة فيهما.

وعلى الرغم من هذا الخلاف بين الباحثين حول علاقة الأسطورة بالأدب عاملاً والشعر بخاصة، فإن النتيجة التي أنتهى إليها غالب هؤلاء تكمن في أن الأسطورة تلتقي مع الشعر والأحلام في كونها المفتاح الوحيد المتبقى في حضارتنا الذي من شأنه أن يميط اللثام عن أسرار اللغة الرمزية، تلك اللغة التي ما لبثت أن نسيتها البشرية قبل أن تتمكن من الارتقاء بها إلى حيز الكلام الاصطلاحي الجامع على حد تعبير إريك فروم^(٣). لكن هذا النسيان لا يعني استحالة قراءة الأساطير، فهناك العديد من المحاولات^(٤) التي استطاعت أن تلجم إلى بحر هذه اللغة وتكشف عن أسرارها، بفضل علم اللغة المقارن وعلم النفس اللغوي واللسانيات والأنثروبولوجيا اللغوية وغيرها من العلوم اللغوية والإنسانية الأخرى.

(١) ينظر: إ. إ. رانquin: الأسطورة، ترجمة حسنين صادق الخليلي ص. 96.

(٢) ينظر: يورجي سركولوف: النزكلكلر تضايـد وتأريـخـه، ترجمة حلمي شعراوي وعبد الحسين حواس الميبة المصـرىـةـ العـامـةـ المـالـيـفـ وـالـشـرـ 1971 ص. 73.

(٣) ينظر كتابه: اللغة النسبية (مدخل إلى فهم الأحلام والحكايات والأساطير). ترجمة حسن قبيسي، المركز الشعائـيـ العـارـيـ الـدـارـ الـبـشـاءـ طـ ١، ١٩٩٥ صـ ٢٢.

(٤) نذكر منها محاولة ماكس مولر، كارل يونغ، كلود ليفي شتاوس وغيرهم.

3. الجذور الأسطورية للقصيدة العربية:

اصطدم جل الباحثين الذين تصدوا لدراسة الشعر العربي في نشأته الأولى بصعوبات جمة حين حاولوا تصوّر البداية التي نشا عليها هذا الشعر، بحيث أصبح فيما بعد على قدر كبير من النضج والاكتمال. غير أن هذه الصعوبات لم تكن من عزيمة بعض هؤلاء الباحثين⁽¹⁾ الذين راحوا ينقبون عن هذه الجذور مسعين بمختلف العلوم والمعارف.

وكانت النتيجة التي انتهى إليها هؤلاء أن للقصيدة العربية جذوراً في المعتقدات الشعبية القديمة، فقد ظل ((الشعر العربي يتمثل في وضوح حياة العرب وطوابعها الشعبية طوال عصوره))⁽²⁾ المختلفة، من هذه الطوابع ما ذكره كارل بروكلمان⁽³⁾ عن وظائف الشعر وكيف أنه كان ينشد لأغراض سحرية تساعد على تحمل مشاق العمل (الجني، الصيد). ولم يكن شعر الرجز بعيداً عن تلك الأغراض والممارسات المرتبطة بالأدعية والتعاونيذ. وليس بعيداً عن هذا الافتراض، ما ذكره علي البطل⁽⁴⁾ حول بداية الشعر العربي وصلته بالأساطير والطقوس معنداً على خبر أورده ابن الكلبي مفاده أن قبيلة (عك) كانت تلبّتها إذا خرج أفرادها حجاجاً تتمثل في تقديم غلامين أسودين من غلمانها ليكونا أمام الركب فيقولان:

نحن عرباً عك، فتقول عك من بعدهما:

عك إليك عانية - عبادك اليمانية - كيما نحح ثانية⁽⁵⁾

ويعلق على البطل على هذا الخبر ذي الوظيفة السحرية⁽⁶⁾ بقوله ((الميم أننا نجد في هذه الشعيرة الطقوسية آثاراً شعرية في تلبية عك، وهي ثلاثة

(1) من هؤلاء المذكورون: نصرت عبد الرحمن: «الصورة الفنية في الشعر الجاهلي. وعنيي بالجاهل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني المحرجي».

(2) شوقي شيخ: «الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور»، دار المعارف مصر ٢٠١٩٨٤، ص ٦.

(3) ينظر كتابه: تاريخ الأدب العربي، ترجمة عبد الحليم التحار دار المعارف مصر ٤، ١٩٥٩، ١/١. ٤٥

(4) ينظر كتابه: «الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني المحرجي دراسة في أصولها وتطورها»، دار الأندلس لطباعة والنشر والتوزيع ٢، ١٩٨١، ص ٥٥.

(5) ابن الكلبي: الأصنام، تحقيق أحمد زكي المدار التمومية المطباعة والنشر القاهرة ١٩٦٥، ص ٧.

(6) يعبّر أن هذه الشيّلة كانت تعتقد أن هذين الغلامين سوف يحصلان على سوء عندهما، وما صيّحوه إلّا لئن استُخراج الأدوات الشريرة إليها بدل الشيّلة. معنى أن وظيفة هذا المحتسب كانت وظيفة سحرية تطهيرية.

شطرات من الراجر الذي تتجه إليه أنظار الباحثين راثين فيه البداية الأولى للشعر العربي^(١)، وبالخصوص أن هذه الأسطر جاءت موزونة، متساوية، مسجوعة، منسجمة في لفاظها وحروفها، مما يجعلها أقرب إلى سجع الكهان الذي هو أصل الكلام الشعري فيما يعتقد. وللكشف أكثر عن هذه الجذور نعرض لغرضي الرثاء والهجاء بوصفهما أقدم الأغراض الشعرية ارتباطاً بالمارسات السحرية والشعبية.

أ- الرثاء وطقوس الموت:

بعد الرثاء من أكثر الأشكال الشعرية ارتباطاً بالموروث الشعبي لما يتميز به من خصائص شفهية كشدة الاهتمام بالقافية والتجنيس السجعي والترديد والترصيع بأنواعه. وربما خير مثال نقدمه على هذا الارتباط بعض قصائد النساء التي لا يستبعد أن تكون منحدرة من الشعر الشعبي الترنيمي الذي يتميز بجرسه ونغمته أكثر من تميزه بأفكاره ودلائله. فعندما تتول النساء:

يهدي الرعيل إذا صاق السبيل بهم	نهد التليل لصعب الأمر ركابا
والصدق حوزته، إن قرنه هابا	المجد حلته، والجود علته
إن هاب معضلة سنى لها بابا	خطاب محفلة، فراج مظلمة
شهاد أندية، للوتر طلبا	حمل ألوية، قطاع أودية
لaci الوغى لم يكن للموت هيابا ^(٢)	سم العداة، وفكاك العناة، إذا

يمكن للدارس أن يلاحظ في هذا المقطع شيئاً أساسياً:

أولاً: ابتعاد الشاعرة عن الأصوات الصاخبة والمبتكرة واعتمادها على الحروف المئومة، المتقربة والأصوات المتناثلة، وأيضاً اعتمادها على التكرار والحوال وفوة التخييل العاطفي، وهي السمات نفسها التي تميز الشعر الشعبي في مجال العديد والرثاء^(٣).

^(١) الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني المجري دراسة في أحصنة ومتجرها، ص ٥٦.

^(٢) الحسناوي: المديوان - دار بيروت للطباعة والنشر - بيروت - ١٩٨٦ - ص ٨.

^(٣) حول خصائص تخييل العديد بنظر عبد الحليم حنفي: المرآي الشعبي (العديد) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٢ ص ٢٧٢.

ثانياً: اعتماد النساء على الجمل القصيرة والقسم المتساوي أو المتجانس مما يساعد على ترديد الصوت في تكرار بطيء، وكأن الشاعرة كانت تهذى بقصائد زمانها قبل أن ترويها شعراً.

وما يقال عن النساء يقال أيضاً عن المبنبل في رثاء أخيه، وابنة عم النعمان بن بشير في رثاء زوجها، مما يدل على أن أشعارهم أو على الأقل بعض قصائدهم أعدت خصيصاً لطقوس الموت كالنواح والتلament وغيرهما مما يدرج ضمن الاحتفالات الجنائزية التي كانت تقوم على الأراجيز ذات الموضوعات الشعبية التي يناج بها على القتل والموت بهدف طمأنتهم في قبورهم وإبعاد الأرواح الشريرة عنهم⁽¹⁾. فالنلاحة والبكاء وحلق الشعر وغيرها من الطقوس التي أشار إليها شعر الرثاء في مواطن كثيرة، كفكرة الثأر والخلود والانتقال من مكان إلى آخر، كلها معتقدات ورموز لبقايا أساطير شعبية عرفها العرب في جاهليتهم.

بـ- الهجاء وطفوس السحر:

وفي الهجاء مثال آخر عن علاقة الشعر بالتراث الشعبي، وهذه المرة بالمعماريات السحرية على وجه الخصوص، فقد ذهب بعضهم⁽²⁾ إلى القول بأن الهجاء بدأ طقساً سرياً وممارسة قائمة بذاتها يراد بها إلحاق الأذى والضرر بالعدو، مستدلين على ذلك بأخبار كثيرة منها ما ذكره الشريف المرتضى في أماليه من أن الشاعر كان إذا أراد الهجاء ليس حلة وحلق شعر رأسه إلا ذوابتين، ودهن أحد شقى رأسه، وانتعل نعلاً واحدة⁽³⁾، كما فعل لبيد بن ربيعة عندما أراد أن يتصدى لموقف الربيع بن زياد حين أُوغَر صدر النعمان على بني عامر.

وقد قيل إن حسان بن ثابت كان يخضب شاريته بالحناء حتى تتخذ لون الدم⁽⁴⁾، اعتقداً منه أن هذا اللون يضيق من فرة الرجل على البجاء وبالتالي

⁽¹⁾ ينظر: مصطفى عبد الشافي الشوربي: شعر المرأة في العصر الجاهلي دراسة فنية. المدار الجامعية المصابة والنشر بيروت 1983 ص 157.

⁽²⁾ من هؤلاء نذكر: كارل بروكلمان: تاريخ الأدب العربي، ترجمة عبد الحليم الشagar // 46، عنني البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني المحرري دراسة في أصولها وتطورها ص 192.

⁽³⁾ ينظر: على البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني المحرري دراسة في أصولها وتطورها ص 193.

⁽⁴⁾ ينظر أعر الفرج الأصفهاني: الأغاني - تفع: جنة من الأدباء - دار الشفاعة - بيروت - 140 / 4.

إصابة الهدف، وهو اعتقاد قديم كانت تلجمأ إليه الجماعات الإفريقية حينما تعمد إلى تلوين أجسادها بالخطوط والأشكال المختلفة حين خروجها إلى الصيد أو مواجهة الأعداء.

كل هذا يدفعنا إلى الاعتقاد بأن الهجاء كان ضرباً من ضروب السحر الشاكلاني الذي تحدث عنه سير جيمس فرايزر⁽¹⁾ الذي يهدف إلى إحداث أثر الشعيرة بجزأيها العملي والقولي في التأثير على الآخر. يقول عبيد بن الأبرص:

صقعتك بالغر الأوابد صقعة خضعت لها، فالقلب منها جريض⁽²⁾

لو تأملنا قليلاً هذا البيت لوجدناه يرتكز على معتقد سحري قديم يعطي الكلمة الصدارية الأولى بوصفها القوة التي يستطيع بها الإنسان أن يقهر عدوه، لأن الكلمة عند البدائيين لا تعني القول فقط، وإنما الفعل أيضاً، وبعبارة أخرى فإن الكلمات عند هؤلاء لا تصف الأشياء فحسب، وإنما تحاول إحداث أثر فيها⁽³⁾ لأنها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بجوهر الأشياء والمخلوقات التي تعبر عنها. فالشاعر هنا صفع عدوه بالكلمة، لأن الأوابد، الواردة في البيت تعني الكلمات أو القصائد، وكانت النتيجة خضوع العدو وتقهقره أمامها. وربما لهذه الأسباب وصفت قصيدة الهجاء بأنها قصيدة غريبة⁽⁴⁾ يخاف منها الجميع.

قد يطول الحديث إن نحن تتبعنا كل الأغراض الشعرية وكشفنا عن علاقتها بجانب من جوانب الثقافة الشعبية أو بالأحرى الحياة الشعبية البسيطة بمعتقداتها وتصوراتها. ويكفي هنا أن نشير إلى ما كتبه شوقي ضيف حول هذه العلاقات وكيف أن الشعر العربي ظل على مر العصور يحمل طوابع شعبية قديمة وحديثة، وأنه عما قريب ((ستتم للشعر الفصيح طوابعه الشعبية وتكامله، ولا يعود يشعر بمزاحم له من الشعر العالمي))⁽⁵⁾، ويبدو أن الاهتمام المتزايد من طرف الشعراء المعاصرين بالتراث الشعبي بمختلف أنواعه وأشكاله، هو

(١) يشير: الغصن الذهبي (دراسة في الدين والسحر) ترجمة محمد أمير زيد الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر 1971 ص 109.

(٢) الديوان، تحقيق كرم البستاني بيروت 1964 ص 103، الحريم: الغنة عدد الموت.

(٣) ينظر: إبراهيم كاسبر: النورانية والأسطورة، ترجمة أحمد حمدي محمود الهيئة المصرية العامة 1975 ص 373.

(٤) ينظر: عباس بيومي عدلان: الحمام الجاهلي صوره وأساليبه الفنية ص 136.

(٥) شوقي ضيف: الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور ص 243.

الذى أوحى للكاتب بمثل هذا الاعتقاد.

قد لا تكون مخطئين إن قلنا إن الشيء الذى نمى هذا الاعتقاد سواء عند شوقي أو غيره، هو تلك الدعوات التى كان يدعوا إليها بعض أنصار الحداثة وحملوا لواء التجديد في الشعر – وعلى رأسهم يوسف الحال – حين دعوا إلى ضرورة الانفتاح على الثقافة الشعبية واللغة اليومية بوصفها ثقافة حية قادرة على التعبير عن هموم الإنسان المعاصر.

أضف إلى ذلك ما كتبه بعض المنظرين للشعر المعاصر من أنه ((ليس ظاهرة شاذة معزولة تختقرها طبقة من الناس تتربع على سائر الناس وتقطع عنهم فتحذا ما يحلو لها من لغة تامة الاصطناع، تامة الانبتار عن لغة البشر العاديين))⁽¹⁾ فمما لا شك فيه أن مثل هذه التصريحات هي التي سجّلت على تبني هذا الاعتقاد والقول بأن الشعر المعاصر سيحتل مزيداً من مكانة الشعر العامي بتخليه عن لغته واقتراحه من لغة الحديث اليومي.

لكننا لا نعتقد أن الشعر الفصيح سيتخلى نهائياً عن مكانته، في يوم ما، للشعر الشعبي، لأن للفصيح أنصاره وتاريخه، كما أن للعامي أنصاره وتاريخه أيضاً، لكن هذا لا يمنع من تأثر أحدهما بالآخر أو العكس، كما حصل في العصور السابقة، والمقصود بالتأثر هنا، عملية التوظيف، أي أن يستخدم أحد الشاعرين عناصر (صورة، فكرة، رمز) من الآخر أو العكس مما يخدم شعره وأفكاره. ويبقى الفرق بينهما يكمن في أيديهما كان بارعاً في عملية التوظيف والاستخدام. لأن جودة الشعر وجماله، سواء كان فصيحاً أم شعرياً، من هذه الناحية بالذات، تتوقف على حسن توظيف الآخر توظيفاً فنياً بارعاً.

ومن الأدلة الأخرى عن علاقة الشعر بالموروث الشعبي ما ذكر عن عملية الإبداع الشعري من أساطير وحكايات وقصص عجيبة سواء عند العرب قدّيماً أو غيرهم من الأمم والحضارات، فالغموض الذي أحاط بهذه العملية، جعل العرب يحيطونها بجملة من التصورات الميتافيزيقية حيث أنزلوا الشاعر منزلة كهنوتية فأخرجوه من دائرة عالم الإنس إلى عالم الجن، فبم ((يزعمون

⁽¹⁾ محمد الناجي: قضية الشعر الجديد – تلاؤ عن يوسف الحال – نهر - بكل حديث لشعر عربي حديث - مجلة شعر ع 32/31. لبنان - 1964 - ص 124.

أن كلاب الجن هم الشعراء^(١)، وأن لكل شاعر جن أو شيطان يوحى إليه الشعر ويقوله على لسانه، يقول أمرؤ القيس:

تحيرني الجن أشعارها فما شئت من شعرهن اصطفيت^(٢)

فالجن هي الموحى والمؤثر في عملية الإبداع، وحضور الشاعر هو حضور الجن باعتبار أن هذا الأخير بمثابة القرین الذي يلازم الشاعر ولا يفارقه، أو قل هو الذات الشاعرة متنبسة بالشاعر^(٣). والغريب أن الشعراء أنفسهم تبنوا هذه الأفكار واعتقدوا أن هناك قوة عجيبة خفية تراقبهم وتعينهم على قول ما يتغذى على غيرهم من سائر الناس، وهي روح تخثارهم من بين أترابهم، تعطف عليهم وتنهيهم رائحة الكلام في قالب موزون مقفى^(٤)، وأن هذه الأرواح (الجن) تسكن بود يسمى (عقر) – أقام عقر في المجتمع الجاهلي مقام الأولمب في المجتمع اليوناني – فجعلوه مصدرًا لأجمل الأشعار وأردنهما، فسبوا الجيد مننا إلى جنى يسمى (النوبير)، وخصوصاً الرديء بأخر يسمى (البوجل)، ووصفو الشاعر بالكافن والساحر لأن كلاهما ينافي الوحي من الجن والشياطين، وكلاهما يمتهن لغة الأسرار والرموز.

بل الشاعر عندهم أقوى تأثيراً وأوسع مجالاً من الكافن، فإذا كان تأثير هذا الأخير لا يتدنى دائرة المعبد وطقوسه، فإن تأثير الشاعر يشمل القبيلة كلها بل قد ينبعها إلى غيرها فيتسامع به الناس في كل مكان. ومن هنا كان الاحتفال به عند القبائل الجاهلية أقوى وأعظم من الاحتفال بالساحر أو الكافن^(٥). ومهما ذكرنا عن علاقة الشعر بالتأثير الشعبي عموماً، وعلاقة الشاعر بالساحر أو الكافن، وهي علاقة وطيدة ومتينة تشتراك فيها جميع الآداب، كما أوضحتنا سابقاً، فإن القصيدة العربية عند الجاهلي كانت شبيهة بتسمية الساحر وطقوس العابد، يصدرها بدوافع روحية وفكرية، فاصداً بها إصلاح الخلل، حماية لحياته وحياة عشيرته.

(١) نلاحظ (أسر عثمان عمرو بن نحر): الميزان، تحقيق عبد السلام محمد هارون دار الجن، بيروت 1996 - 229.

(٢) أمرؤ القيس: الميزان، تحقيق محمد أبو الغنمي إبراهيم، دار المعارف مصر ط 3، 1969 ص 183.

(٣) ينظر: محمد توفيق نعمة: الجن في الأدب العربي، بيروت 1961 ص 150.

(٤) ينظر: محمد توفيق نعمة: الجن في الأدب العربي ص 149.

(٥) ينظر: حمود شكري الأكوسى: بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، دار الكتاب العربي مصر ط 3، 84/3

وعلى الرغم مما ذكره بعض المحدثين المئتين بالنص الشعري العربي القديم حول علاقة الشاعر الجاهلي بالجن والذى يقولون فيها بأن ((صورة الجن التي التبست بذات الشاعر الجاهلي، يستدعي أمرها ذكر نوبة الاختلال وعدم الاتزان التي تعتري المبدع في جو من الانفعال الشديد الذي يربو إلى كوة الاتزان والتطهير، ذلك أن عالم الانفعال يكون شبهاً بعالم الحلم أو عوالم الجنون))^(١)، فإن هذا لا ينفي مثل هذه الاعتقادات وبالخصوص إذا علمنا أن العقلية البدائية تدعو إلى الاعتقاد بأن العالم الذي يحيط بها عبارة عن لغة تستعملها الأرواح والجبن في مخاطبة بعض العقول)^(٢)، أضف إلى ذلك أن الثقافة تلك المرحلة كانت تستلزم مثل هذا الاعتقاد، لأنها ثقافة قائمة على التصورات الغيبية والطقوس الشعبية، وإلا كيف نفس إيمان الشعراء أنفسهم بهذه الأفكار.

فلاقة الشاعر بالجن، والشعر بالسحر وغيره من الفنون والأشكال القولية الشعبية، علاقة يكشف عنها الذهن القديم بكل ما يحمله من رواسب وأفكار وخيالات ورؤى وتراتبات مثودينية مختلفة.

لم يكن هذا الاعتقاد مقتصرًا على العرب وحدهم، ففي اليونان كان الشعراء يتولون لربات الشعر وألهة الفنون muses ليتلقوا منها الوحي، وكانوا يستعينون قصائدتهم بعبارة ((غنى غنى ربات الشعر))^(٣) معترفين بأنهم ليسوا أكثر من وسطاء وأن كلماتهم ليست سوى كلمات هذه الآلهة. وقد ازدادت هذا الاعتقاد اتساعاً عندما ساد الظن بأن الشعراء هم أبناء هذه الآلهة^(٤).

ذكرنا عبارة (غنى غنى ربات الشعر) بكثير من مطالع الشعر الشعبي

(١) حول علاقة الجن والإيمان الشعري ينظر: أسطول ناصر: تداعي الوعي في الشعر الجاهلي، مختصر ط رسالة ماجستير، معهد اللغة والأدب العربي جامعة وهران ١٩٨٥ - ١٩٨٦ ص ١٥٠.

(٢) ينظر: إينجي درين: المعنوية البالية، ترجمة محمد الفحاص مكتبة مصر، د. ت ص ٥٢.

(٣) كنادة الباردة أبو مثليها كانت تبدأ معظم قصائد الشعر العائسي، ومنها الإلياذة والأدوبية لموريس. حول هذه الربات أبو الآفة وعلاقتها بالشعراء ينظر: أحمد عثمان: الشعر الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً، سلسلة كتب عالم المعرفة الكوبوت ٧٧ - ١٩٨٤ ص ٥٧ وما بعدها.

(٤) قبيل عدن هو ميرروس أنه ابن يورسوس ابن السحر ميروس، وإن آتى ولو الله الشعر مرة أخرى، وقيل أن أمه كانت حورية من حوريات الماء ينظر: أحمد كمال زكي: الأساطير ص ١١٩.

الجزائري⁽¹⁾ التي تبدأ بذكر اسم الله والرسول، كقولهم: ((بِسْمِ اللَّهِ نَبْدَا هَذَا الْعَنْوَان))⁽²⁾، ((بِاسْمِ اللَّهِ نَدَا هُذَا الْأَشْعَار... بِجَاهِ النَّبِيِّ شَفَاعَ الْمُذْنِبِين))⁽³⁾، ((بِسْمِ اللَّهِ أَبْدِرْتَ كَلَامِي بِالْتَّعبِير...))⁽⁴⁾. وهي مطالع ضرورية كذلك التي أفناناها في الشعر الجاهلي، لأنها أشبه ما تكون بالطقس الذي لا يستقيم الشعر بدونه.

والغريب أن هذا الاعتقاد ظل سائداً إلى عصرنا الحديث عند بعض الشعراء، فقد اعتقد مالارميه أن الآلة هي التي توحى لنا بالأبيات الأولى من القصيدة، أما البقية فينبغي أن نعتمد فيها على أنفسنا⁽⁵⁾. وثبته بهذا التصور ما ذكره شلي من أن الشعر ليس قوة خاضعة لأحكام الإرادة، وإنما لقوة خفية⁽⁶⁾.

ومهما ذكرنا من هذه التصورات، فإن الفضل يعزى إلى الرومانтикаة في إحيائها وترسيخها في أذهان الشعراء والمبدعين بسبب ما اتصف به من أفكار غامضة وخيالات واسعة وأحلام مجبوة. فقد حاول أنصار هذا المذهب الكشف عن طبيعة عملية الإبداع الفني، فربطوا بين الشعر والأسطورة من جهة، وبين الخيال والأحلام من جهة أخرى، واعتبروا الأسطورة والحلم منشأ الشعر ومهده الذي يتزرع فيه، فالاحلام عندهم كالشعر تتزعن من حياة العزلة وتصلنا بالأعمق النفسية وترتبطنا بروابط خفية مع مصيرنا الأبدى⁽⁷⁾. وبهذا أعاد هؤلاء الأنصار إلى حقل الشعر والذاكرة، العديد من الأفكار والتصورات

⁽¹⁾ يشير ابن مسايب: الديوان، إعداد: الحسامي أمغاران السحوري وأسماء سيناوي، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائري 1989 ص 29، 74، 71، 29. وأيضاً الشبيه بن الشيخ: دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة المؤسسة الوطنية لكتاب - الجزائر - ص 320، 494.

⁽²⁾ أحمد حمدي: ديوان الشعر الشعبي (شعر الثورة المسجلة) منشورات المتحف الوطني للمحامد، 1994 ص 102، والقصيدة عسوان (عن الجزائر دفت الأغانى) المشاعر قبور الحيلالي المولود بتاريخ 9 سبتمبر 1930 بوادي الحبر مستقلاً من الجزائر.

⁽³⁾ أحمد حمدي: ديوان الشعر الشعبي (شعر الثورة المسجلة) ص 105.

⁽⁴⁾ أحمد حمدي: ديوان الشعر الشعبي (شعر الثورة المسجلة) ص 111 من قصيدة (معركة جبل محارقة) المشاعر محمد شيبة المولود بتاريخ 14 أكتوبر 1927 بالمسيلة الجزائر، والتي نظمها سنة 1957.

⁽⁵⁾ ينظر: سور ثروب فرابي: تشريح أنسنة، ترجمة عزيز الدين صالحى، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، 1991 ص 385 (من الخامس).

⁽⁶⁾ أحمد الطريبي أخراج: التصور المنهجي ومستويات الإدراك في العمل الأدبي والشعري، شركة مالى للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط 1989 ص 14.

⁽⁷⁾ ينظر: محمد غنيمي هلاك: الرومانтикаة دار العودة بيروت 1973 ص 99-100.

القديمة التي سوف ينشأ في أحضانها الشعر المعاصر.

في ظل هذا التصور المتغّير بالغموض والإغراق في الذاتية ظهرت القصيدة المعاصرة وهي تشق طريقها إلى أعماق النفس من خلال لغة الرموز والأساطير والأحلام التي وصفت بأنها المنافذ المطلة بالإنسان على عوالم البداية والخلود. فأصبحت الكلمة للشعرية على لسان الشاعر المعاصر مكانة عالية لا تختلف عن المكانة التي كانت لها عند الإنسان (الشاعر) الأول، لا يدرى كنهها وتأثيرها إلا أولئك الذين اكتوا بنارها:

ولذلك لا تدري معنى الألفاظ، فانت تناجزني بالألفاظ

اللفظ حبر

اللفظ منية⁽¹⁾

أما الرواية الشعرية فقد أصبحت هي الأخرى ((لتكون بفعل عملية سحرية غريبة عن قواعد المنطق))⁽²⁾ والمأثور، أو كما قال أدونيس ((قفزة خارج المفهومات السائدة))⁽³⁾، فهي أقرب إلى منطق الحلم والنبوءة. ونتيجة لذلك وصف الشعر بأنه كالسحر⁽⁴⁾ أو الممارسة الميتافيزيقية التي تضرب صوب الخارج والفارق.

كل هذا يجعلنا نذهب إلى القول إن القصيدة المعاصرة أصبحت تتحدر لحظة تشكّلها ونحوها، من الرحاب ذاتها التي كانت تتحدر منها المعتقدات والأساطير، وأصبحت نظرة الشاعر المعاصر كنظرة الإنسان الأول حينما كان يخاطب الأشياء وكأنها أرواح تسمع وتستجيب لندانه ودعائه، يقول أدونيس:

لو أني أعرف أن أكلم الأشياء..

وقلت للأشياء والقصول

تواصلي كهذه الأجراء

مدي لمي الفرات

⁽¹⁾ صلاح عبد الصبور: الميزان دار العروبة بيروت ط٤، 1983، ص 265.

⁽²⁾ السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث متفرّغًا النثرة وضائعًا الإبداعية، دار النسيمة العربية للطباعة والنشر بيروت ط٣، 1984 ص 87.

⁽³⁾ زمن الشعر، دار العروبة بيروت ط٣، 1983 ص 9.

⁽⁴⁾ أدونيس (علي أحمد سعيد): زمن الشعر ص 3.

خلية ماء دافقاً أخضر كالنزيون^(١)

يَتَمَّنِي الشَّاعِرُ لَوْ أَنَّهُ يَعْرُفُ كَيْفَ يَكْلُمُ الْأَشْيَاءَ، كَمَا كَانَ يَكْلُمُهَا أَسْلَافُهُ، لِيُتَمَكَّنَ مِنْ الْغَوْصِ فِي أَعْمَاقِهَا فَيُشَعِّرُ بِأَنَّهُ جَزْءٌ مِنْهَا، أَوْ مِنْ هَذَا الْعَالَمِ الْغَرِيبِ الَّذِي أَصْبَحَ لَا يَقِيمَ لِلإِنْسَانِ وَزَنَاهُ. إِنْ عَجَزَ الشَّاعِرُ عَنْ تَكْلِيمِ الْأَشْيَاءِ وَالتَّوَاصِلِ مَعَهَا، يَفْسُرُ عَمْقَ الْهُوَةِ الَّتِي تَفَسَّلُنَا عَنِ الْكَوْنِ مِنْ جَهَّةِ، وَعَنِ الْمَجَمِعِ وَالْآخَرِينَ مِنْ جَهَّةِ ثَانِيَّةٍ، كَمَا أَنَّهُ يَكْشِفُ غَرْبَةَ الشَّاعِرِ الْمُعَاصرِ وَوُحْدَتِهِ. وَهَذَا الْقَسْطُورُ فِي التَّوَاصِلِ مَعَ الْأَشْيَاءِ أَوِ الْعَالَمِ بِصُورَةِ عَامَّةٍ، سَبِيلُ النَّقْرِ الرُّوحِيِّ الَّذِي أَصَابَ حَضَارَةَ الْقَرْنِ الْعُشْرِينَ مِنْ جَرَاءِ طَغْيَانِ الْمَادَةِ وَتَرَاجُعِ الْقِيمِ.

وَرِبِّما خَيْرٌ مِثْلُ نَقْدِهِ عَلَى هَذَا النَّقْرِ فَصِيدَةُ (الْبَنَرُ الْمَهْجُورَةُ) لِيُوسُفِ الْخَالِ الَّتِي هِي مَحَاوِلَةٌ بَحْثٌ عَنِ اتِّبَاعِ رُوحِي يَخْلُصُ النَّفْسَ مِنْ عَمَقِهَا وَمَأْسَاتِهَا، فَالْأَرْضُ صَحَرَاءُ فَاحِلَّةٌ بَلْ هِيَ كَالْجُنَاحُ الْهَامِدُ الَّتِي لَا حَيَاةَ فِيهَا، وَالْبَشَرُ عَلَيْهَا عَطَاشٌ أَوْ كَالْمُوتِي لَا يَدْرُونَ مَا يَصْنَعُونَ، وَالْبَنَرُ مِنْ حَوْلِهِمْ تَفِيضُ بِالْمَيَاهِ، لَكِنْ مِنْ ذَا الَّذِي يَلْقَفُ إِلَيْهَا، أَوْ عَلَى الْأَقْلِ يَرْمِي فِيهَا بَحْرَ:

عَرَفْتُ إِبْرَاهِيمَ، جَارِيَ الْعَزِيزِ، مِنْ زَمَانِهِ.

عَرَفْتُهُ بَنَرًا يَفِيضُ مَاؤُهَا.

وَسَائِرُ الْبَشَرِ

تَمَرَّ لَا تَشْرُبُ مِنْهَا، لَا وَلَا

تَرْمِي بِهَا، تَرْمِي بِهَا حَبْرَ^(٢)

وَتَزَدَّدُ مَأسَاهُ الشَّاعِرُ عِنْدَمَا يَنْظَرُ إِلَى الطَّرِيقِ فَلَا يَرَى إِلَّا الْأَشْيَاءَ السُّودَاءَ:

وَفِي الطَّرِيقِ أَلْفُ شَبَحٍ وَشَبَحٍ،

وَهَاهِي الْوِجْهَةُ خَرْفٌ، قَمَاقِمٌ

وَالْخَاتِمُ الْلَّبِيَّكُ صَدَىً،

وَالْبَسْطُ الْرِّيحُ اسْتَحَالَتْ طَائِرًا،

عَجْلَةُ تَدُورُ وَالزَّمَانُ وَاحِدٌ،

(١)- أدونيس (علي أحمد سعيد): الآثار الكاملة، دار العروبة، بيروت ط 2، 1971-2/35.

(٢)- يوسف الحال: الأعمال الشعرية الكاملة 1979 دار العروبة، بيروت، ط 2، 1979 ص 203.

وشهزاد ما تزال تسرد الحياة هنا حكاية.

وشهزاد جسد،

كالورق الذي يهر، جسد

والسر في الجنور.

وعبأ نصيحة: نحن كالرياح

حرة تجيء من مكانها وحررة تروح.

لنا التراب بيت رحم وكفن،

والموت وحدة البقاء⁽¹⁾

فشهزاد التي استطاعت - كما تروي حكايات ألف ليلة وليلة - أن تقدّم النساء من بطش شهريار وتخلصهن من الموت المحظوم عليهن، لم تعد قادرة على بعث الحياة من جديد، لأنها لم تستطع إنقاذ البشر من الموت الذي خيم على كل شيء..

فشهزاد الروح أو الحياة انتهت ولم يعد لها أثر، ولم يبق منها إلا الجسد الذي صار كالورق الذي يبرأ لكن بدون جدوى. بهذه الطريقة أو الأسلوب دخل الشاعر في تناص عكسي مع حكاية شهزاد، فجاء توظيفه لها مخالفاً للأصل، وهذا يعني أن الشاعر لم يكن من المقلدين أو الناقلين للتراث كما هو، وإنما راح يغير منه تماشياً مع تجربته وما يتطلبه الموقف منه من تبديل وتغيير.

فالكل يعرف أن شهزاد في ألف ليلة وليلة كانت رمزاً للحياة والسعادة والحرية والأمن والمستقبل. لكن هل كانت كذلك في المقطع؟ مَاذا فعل إذن يوسف الخال بهذا الرمز؟

ذكرنا فيما سبق أن شهزاد الروح، الفكرة، الموقف، الجذر، قد انتهت ولم يعد لها حضور في هذا الزمن البائس، وبقيت شهزاد الجسد رمز الشيوة والإثارة الجنسية والفتنة والغواية⁽²⁾، فهي لا تستطيع أن تفعل شيئاً، لأن الشاعر

⁽¹⁾ يومت الحال: الأعمال الشعرية الخامسة 1979 ص 210.

⁽²⁾ حكاية المرأة وضفت شهزاد في الآذان الغربية، ويبدو أن حلال مترجم الماليكي كان سبباً في تشويه هذه الرمزية أو التمزيق الأصلي لحكاية شهزاد بالخصوص حتى تلاجم مع بيئة الغرب وتقاليده.. حزن هانا المرخدر ينظر: مختطف عبد العني: شهزاد في المكر العربي الحديث دار الشرف، بيروت، ط١، 1985، ص 24-25.

جردتها من كل الصفات الحيوية التي ذكرت بها في حكايتها الأصلية التي كان بإمكانها أن تكون من خلالها بطلة هذا العصر أو على الأقل من نماذجه المتميزة، لكنه أراد لها أن تكون كذلك ليعبر من خلالها عن الموت الشامل الذي أصاب الأمة ورموزها الخالدة.

لم تكن شهزاد الشخصية التراثية الوحيدة التي عرفت هذا التحول، فهناك العديد من الرموز والشخصيات التي شهدت هذا التغيير نفسه داخل النصوص الشعرية، وبالخصوص تلك التي كتبت بعد هزيمة حزيران 1967 التي حطمت العزائم وأذهبت كل الآمال، وامتد أثرها إلى رموز الأمة فأصابها الضعف والوهن. فالسندباد المغامر قد توقف عن المرحلة وعنترة بن شداد الفارس العربي المعروف بالشجاعة والبسالة، تحول إلى شخص ضعيف مسكون، وخالد بن الوليد (سيف الله المسؤول) صار (سيف الله المغد) ^(١)، وسيف بن ذي يزن في بادية العراق يختضر ^(٢).

أما إبراهيم والبحر (الماء) كما يتضح من هذه القصيدة (البئر المهجورة) فهما رمزان للخلاص والانبعاث. لكن السؤال المطروح، لماذا اختار يوسف الحال إبراهيم رمزاً للانبعاث ولم يختار شهزاد مثلاً، علماً أن هذه الأخيرة كانت من بين الشخصيات التراثية التي استقطبت أنظار الأدباء والشعراء ^(٣) في تلك الفترة؟

هل أراد هذا الشاعر بالإشارة إلى إبراهيم أن يبحث عن رمز جديد لم يستخدمه الشعراء؟ أم أنه كان تحت تأثير تصور غربي مفاده أن الانبعاث لن يتحقق على يد عربية كشيرزاد؟ أم لأن إبراهيم رمز الدين وأب الأنبياء، وأن الخلاص لا يكون بغير الدين والعودة إلى الله؟ أم لأنه أراد أن يجمع بين الدين

^(١)- ينظر: علي عشري زياد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر دار النكارة العربي القاهرة 1997 ص 127.

^(٢)- عبد العزيز المفاتح: المديون دار المعرفة، ط 3، 1983، ص 313.

^(٣)- لم يضع يوسف الحال أسلوب الكثير من الشعراء في المстро على الرموز المكتسبة حتى لا يقع في الخطأ والكارثة، فكان يكتشف رموزه بنفسه ولا يعزل عنى غيره من الشعراء. عكس أولئك الذين كانوا يتجاهلون إلى التقليد، فما إن ينفع شاعر في تعريف شخصية أو رمز لإيجاده بيعض أبعاد تجربته حتى يتصارع إيجاباً بقية الشعراء فيوشتروها بالتألول نفسه. وعندما تفقد تلك الشخصية كل طاقاتها الإيجابية وقدرتها على الترسير، وبعد هذا التقليد، من أحضر المزارات النسبية التي تحدد عملية تعريف التراث بعامة في الشعر العربي المعاصر.

ممثلاً في إبراهيم، والتراث الأسطوري ممثلاً في نموذج وأدونيس بوصفهما رمزاً الموت والانبعاث، بهدف تشويه الحقائق والأفكار؟

يبدو أن كل هذه الاحتمالات واردة، لكن الشيء الذي استطاع يوسف الحال أن يتوصل إليه، بخلاف غيره من الشعراء، هو إيمانه بأن الخلاص لا يكون بغير العودة إلى الدين (المسيح والله) بكل ما يستلزمها من صبر وتضحيات، لكن البشر يرفضون هذه التضحيات، وفي ظل هذا الرفض يتساءل الشاعر عن مصير هذه الأمة أو البشرية الرعناء:

ترى، يحول العذير سيره كأن
تبرعم الغصون في الخريف أو ينعقد الثمر،
ويطلع النبات في البحر؟⁽¹⁾

و(البئر المجورة) قصيدة أسطورية تتقاطع مشاهدها مع مشاهد (الأرض الخراب) لإليوت ورموزها، ((إبراهيم أشبه بتموز أو أدونيس)، ورمز الماء لا تخفي أهميته في القصيدتين. ومفهوم العقم الروحي في سياق القصيدة ووجوب الانطلاق منه لبعث الأرض والنفس هو صلب موضوع قصيدة إليوت. بالإضافة إلى هذا تم التركيز على مفهوم الخصب ورمزه (الماء) عند كلا الشاعرين⁽²⁾، غير أن يوسف الحال يحمل هذا الرمز (الماء) أو البحر كما يشير إليه في هذه القصيدة، بعداً حضارياً جديداً، فالبحر في شعره هو طريق الانفتاح على العالم الغربي وحضارته، وهو الهاجس الذي ينبغي رکوبه وخوض غماره لأنه سبيل الخلاص والتحرر من الأفكار القديمة.

إن التخلص من ثقافة الصحراء (رمز الحضارة العربية)، والعودة إلى ثقافة البحر (رمز الحضارة الغربية) هي إحدى الأساسيات الجوهرية التي ينطلق منها يوسف الحال في تصوره لفكرة الانبعاث، ((فالحضارة الغربية هي حضارتنا نحن بقدر ما هي حضارة الفرنسي والألماني والروسي... ونحن لا قيمة ولا مستقبل لنا، في العالم العربي، إن بقينا خارجها ولم نتبناها من جديد

⁽¹⁾- يوسف الحال: الأعمال الشعرية الكاملة 1979 ص 203.

⁽²⁾- ديربره س قال: الأرض الخراب والشعر العربي الحديث (دراسة تأثير قصيدة ت. س. بيروت في الشعر العربي الحديث) ص 81.

ونتفاعل معها ونفعل فيها. إنها لنا وهي نحن))⁽¹⁾ ولا سيل للانبعاث بغيرها. ذلك هو طريق الخلاص إذن الذي خطه الشاعر، وهو طريق انتهى إليه بعد معاناة طويلة وخيبة أمل من انبعاث داخلي يقوم به أفراد الأمة.

4- اللغة وأشكال التراث الشعبي:

عندما توقف صلاح عبد الصبور عند ت. س. إليوت قال: ((لم تستوفوني أفكاره أول الأمر بقدر ما استوفنتي جسارتة اللغوية))⁽²⁾ لكن ما المقصود بالجسارة اللغوية تلك؟ وهل فعلاً أن لغة إليوت هي أهم ما يميز أعماله الشعرية؟ ثم ما هي خصائص هذه اللغة التي استوففت العديد من الشعراء العرب وليس صلاح عبد الصبور فحسب، فراحوا يقلدونه ويكتبون على منواله؟ يبدو أن صلاح عبد الصبور كان على وعي تام بالمسألة الشعرية، وهي مسألة لغوية بالدرجة الأولى، لأن ما يميز القصيدة المعاصرة ليس هو خروجها عن الأوزان القديمة وطريقة الكتابة والبناء فحسب، بل الذي يميزها فعلاً عن القصيدة الكلاسيكية هو لغتها وقاموسها الشعري، وهو قاموس أسطوري وتراثي بالأساس، فأغلب الشعراء -كما سيأتي الحديث لاحقاً- كانوا يدركون أن اللغة الشعرية القيمة لم تعد تجدي نفعاً في هذا العصر، ومن ثمَّ كان الإقبال على لغة التراث الشعبي وأساطيره لما يزخر من رموز وصور شعرية.

فلو تأملنا قليلاً شعر الرواد، وأعني السباب، صلاح عبد الصبور، خليل حاوي، يوسف الخال، عبد الوهاب البياتي... لأدركنا فعلاً أن الأساطير والمعتقدات الشعبية كانت عند هؤلاء قاموسهم الثري الذي يستخرجون منه مفردات لغتهم، ويثرون به دلالاته الفكرية والشعرية ويفجرون في نفوس قرائهم من خلاله - طاقت من الإحساس بتاريخ البشرية عبر قرونها الطويلة، وبيموم الإنسان المعاصر، ومصير الأمة العربية الممزقة بين الماضي والحاضر.

إن الجسارة اللغوية التي كان يعنيها صلاح عبد الصبور هي هذا القاموس الشعري أو بالأحرى هذا التراث الإنساني الذي كان يستنقذ منه ت. س. إليوت

⁽¹⁾- مجلة شعر العدد 15 حيث 1960 ص 139 من رسالة كتبها يوسف الحال إلى سلمى الحضراء الجبرسي برد فيها على بعض استئثارها بمحاجتها عليه.

⁽²⁾- صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر دار الفؤاد، بيروت، 1992، ص 127.

رموزه وصوره، يقول هذا الأخير في معرض حديثه عن اللغة الشعرية إن: ((اللغة التي تتداولها كل الطبقات، هي التي تعبر أصدق تعبير عن الانفعال والوجودان))⁽¹⁾ وقد دفعه هذا الاعتقاد إلى اعتماد هذه اللغة في شعره لما تحمله من إرث حضاري عميق. فكانت النتيجة أن خرج بلغة جديدة قربته من الواقع والحياة المعاصرة إلى حد الالتحام بها، ولعل أصدق شاهد على هذه اللغة بصورة خاصة والترااث الشعبي الإنساني بعامة، قصيدةه (الأرض والخراب) التي تظهر فيها استعمالاته الفنية لمختلف أشكال هذا التراث.

يتضح مما سبق أن اللغة التي كان يبحث عنها الشاعر العربي المعاصر هي نفسها تلك اللغة التي حدثنا عنها إلبوت، لغة التراث الشعبي بل لغة الشعوب والأمم المكافحة من أجل البقاء، تلك اللغة التي لا تزال تحفظ بحرارتها وتنسم بطاعها السحري الخلاب.. اللغة التي تستطيع أن تنفذ إلى أعماق النفوس والأشياء فترى أثراً فيها أو عليها. إن ((اللغة التي يتناولها الناس قد تكون أحياناً أقوى من لغة القاموس لأنها، عندما تدرج في سياق القصيدة، تتصرف فقصیر رمزاً))⁽²⁾ شعرياً يحمل في ذاته أبعاداً نفسية وحضارية لا حد لها.

أضف إلى ذلك فإن من ميزات هذا التراث اتصافه بالجدية والرمزية والشمول، والخيال الواسع والعاطفة الصادقة والصور الحية المتحركة، وهو إلى جانب هذا يتمتع بلغة ذات طابع سحري عجيب وقداسة كبيرة⁽³⁾. وفي أساطير التكوين والأصول، والموت والانبعاث والخلود خير مثال على ذلك. كل هذا دفع الشعراء إلى الالتفات إلى التراث والاهتمام به، بغية البحث فيه عمما يثير إبداعاتهم الفنية ويخرج بها إلى طور الجدة والمعاصرة⁽⁴⁾. ويبدو أن القليل من هؤلاء الشعراء الذين عرفوا كيف يستغلون هذه الكنوز ويستثمرونها

⁽¹⁾ س. إلبوت: مقالات في النقد الأدبي ترجمة أطيبة الزيات دار الحبل للطباعة القاهرة، ص 49.

⁽²⁾ دينيس بروك سفال: الأرض والخراب وانشعر العربي الحديث (دراسة تأثير قصيدة س. إلبوت في الشعر العربي الحديث) مسحورات مريمي إبان، ط 1، 1992، ص 23.

⁽³⁾ مما يبرهن في هذا الشأن أن أحد الباحثين سأل أحد الحنود الحمر من قبيلة إبود عن لعنة قبيلته وأساطيرها فقال لها: ((إن هذه الأمور مقدسة ولا أريد الحديث عنها. كما أنه ليست من عادتنا ذكرها إلا في المناسبات الدينية الخاصة)) فراس السوّاج: الأسطورة والمعنى (دراسات في الميثولوجيا والدينات الشرقية) دار علاء الدين، دمشق، ط 1، 1997، ص 14.

⁽⁴⁾ بيقول يوسف سامي اليوسف في هذا الشأن: ((إن الشعر المعاصر قد تأسى منذ أن ولحت الأسطورة كبعد بيوي شعيري إلى حد (القصيدة)) الشعر العربي المعاصر، مشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980، ص 44.

في قصائدهم استثماراً ذيّاً يجنبهم الوقوع في التقليد والاجترار. ومن أبرز هذه الكنوز نجد الأسطورة والحكاية والمثل والأغنية والمعتقدات والسير الشعبية. وقد كانت الأسطورة أكثر هذه الأشكال عنابة لما ترخر به من رموز ودلائل فلسفية عامة، وتأتي بعدها الحكاية والقصة الشعبية ثم بقية الأشكال الأخرى ومنها السير الشعبية التي كان حظها قليل إذا ما قيس بثرائها الفني والفكري وامتلانها بالأحداث والشخصيات المتنوعة ذات الاتجاهات المختلفة. وقد يعود السبب في ذلك إلى طولها المفرط وعدم اتضاح بعض المواقف فيها والشخصيات، في حين نجد الشعر يعتمد الكثافة والإيحاء واللمحة المركزية، وهو ما لم تركز عليه السير الشعبية، ولذا فإنه من الصعب على الشاعر اختصار هذه المواقف والأحداث في موقف أو حدث واحد. ومن بين الشعراء الذين اهتموا بهذا الشكل الأدبي نجد عبد العزيز المقالح في قصidته المطولة (رسائل إلى سيف بن ذي يزن)^(١).

ت تكون القصيدة من ست رسائل، كلها موجهة إلى سيف بن ذي يزن، كتبها الشاعر ما بين عامي 1961-1971 في أماكن وظروف مختلفة. يدور مضمون الرسالة الأولى والثالثة حول فكرة انتظار عودة سيف بن ذي يزن من المنفى للاستجاد به، يقول في مقدمة الرسالة الأولى:

سفحنا عند ظل الدهر تحت قبيوننا ألفا

ونصف الألف

من أعوامنا العجفا

وأنت مشرد

وببلادنا تدعوك وا ((سيفا))

.....

أخانيك الحزينة لم تعد نارا

لقد خدت

تکاد على العدى تخفي

فحطم حاطن العنفي

^(١)- عبد العزيز المقالح: السيبوان دار المعرفة، بيروت ط 3، 1983، ص 281.

وَجَنَّا فَارِسًا مَتَوَهْجًا سِيفًا

نُثُورُ بِهِ

نَصُولُ بِهِ

لَعْلَ بَلَادَنَا مِنْ لِيلَهَا تَشْفِي^(١)

وَفِي الرِّسَالَةِ الْثَالِثَةِ:

مَتَى تَهَلُّ مِنْ سَمَانَنَا الْحَزِينَةُ السَّوَادُ

مَتَى نَرَى وَجْهَكَ يَا ((بَنْ ذِي يَزْنٍ))

أَنْهِشْ فِي انتِظَارِكَ الْقِيُودَ

أَطْلِيلُ فِي انتِظَارِكَ الصَّلَاةِ .. وَالسُّجُودِ

أَقْبَلَ التَّرَابُ وَالْأَحْجَارُ وَالدَّمْنُ

.....

مَتَى تَعُودُ؟

مَتَى تَهَزُّ فِي أَقْدَامَنَا الْقِيُودُ؟

تَفَرَّحْتَ أَجْفَانَنَا

تَفَرَّحْتَ أَجْسَادُ شَوَّقَنَا الْغَرِيبُ

وَنَحْنُ فِي انتِظَارِ الشَّمْسِ

فِي انتِظَارِ الْقَادِمِ الْعَظِيمِ^(٢)

وَتَتَعرَّضُ الرِّسَالَةُ الثَّانِيَةُ إِلَى خَيْرَةِ أَمْلِ الشَّاعِرِ لَأَنَّ سَيْفَ بْنَ ذِي يَزْنٍ لَنْ يَعُودُ، لَقَدْ مَاتَ فِي مِنْجَمِ الْفَحْمِ يَصْارَعُ وَحْشَ السَّعَالِ كَمَا جَاءَ فِي الرِّسَالَةِ

الْأَرْبَعَةِ -

يَقُولُونَ: مَاتَ

أَقامَ لَهُ اللَّيلَ قِبْرًا عَلَى شَاطِئِ الْبَحْرِ فِي ((إِنْزِبَارٌ))

بِلَا كَفْنَ تَحْتَ وَجْهِ النَّهَارِ

وَمِنْ حَوْلِهِ تَرَقَّدَ الذَّكَرِيَّاتِ

(١) - عبد العزيز المصالح: الديوان ص 282-294.

(٢) - عبد العزيز المصالح: الديوان، ص 301-303.

يقولون: عند ((تلوج الشمال))
 وفي ليلة من ليالي الشتاء الحزين
 وفي منجم الفحم مات يصارع وحش السعال
 وما تبعينيه أشواقه والحنين
 وأطفاله عند أقصى الجنوب عرايا
 يطلون من خلف كوخ الرمال
 وينتظرون ^(١)الهدايا
 أما الرسالة الخامسة فهي ندب وبكاء على الوطن والأهل المشردين،
 وتُفجع وحزن كثير:

بكيت إذ بكِيت الوطن
 بكيت أهلاً المشردين، حلمنا الغريب، ذا يزن
 بكيت حاضراً يضج بالجراح
 ماضياً يعج بالمحن

.....

نزحت فوق القبر دمع العين
 شطرته نصفين
 أسفقت نصفه لأحزاني
 ونصفه الآخر

^(٢)أسفقت اليمانيين في الشطرين

أما الرسالة السادسة فهي عبارة عن جواب، أو الرد الأخير، الذي أتبى
 الأمل وقطع الانتظار وأسال الدموع. يبدو من هذه الرسالة وكأن الشاعر كان
 في حالة حلم أو غيبوبة طويلة ثم استفاق على وقع هذه الكلمات قاطعة الرجاء:

^(١) عبد العزيز المتألم: المأبون، ص 305-306.

^(٢) عبد العزيز المتألم: المأبون، ص 310-312.

لا تنتظر ..
لا تنتظر ..

لن تمطر السماء أبطالاً
وسيف في بادية العراق يحتضر
 أحلامه، عناء، في الظلام تنفجر
 وقدماه للدجى مؤقتان

سيفه جريح
وصوته نبرح
يبكي،
يشور،
يشنكى، يصبح

.....
لا تنتظر ..

فبرق الشام خلب
والفارس القديم لن يعود⁽¹⁾

والكلمة الأخيرة هذه (لن يعود) تذكرنا بقول بدر شاكر السياf في قصidته رحل النبار ((هو لن يعود))⁽²⁾، هل هو تشابه في التعبير؟ أم إيمان راسخ لدى الشاعرين بعدم الانبعاث والتبوض من الغفوة والتدھور الذي أصاب الأمة العربية في هذا العصر؟

مما لا شك فيه أن هذه الجملة تعبّر عن استفافة الشعراء من الحلم الذي رسمته النبضة العربية في بدايتها، فالتحول الذي بدأ في الأفق مع مطلع هذه النبضة، والذي عبر عنه الشعراء بوسائل فنية كثيرة منها أساطير الموت والانبعاث، سرعان ما تكشف عن خيبة أمل حادة، لأن ((التفاؤل الناشئ عن هذا الضرب من التحول)، لا يمكن أن يكون إلا تقافلاً وهما، لأنه ناتج عن نفقة لا متناهية بقدرة الكلمة على إحداث تغيير مادي في الواقع المعيش، مع أن

⁽¹⁾- عبد العزيز المناخ: المديوان، ص 313-314.

⁽²⁾- بادر شاكر السياf: المديوان، دار المعرفة، بيروت 1971/1-229.

مهمة الكلمة، منها كانت قيمتها، إنما تتحصر في إحداث تغيير نسبي^(١) على مستوى الفكر والشعور، لكن الواقع شيء آخر أكبر من أن تؤثر فيه الكلمات والخطب.

فسيف بن ذي يزن المعول عليه في هذا الانبعاث قد مات كما مات غيره من الأبطال، ومن العبث انتظاره أو الاستجاد به. وفي هذا إشارة من الشاعر إلى أن الاعتماد على الماضي في بعث هذه الأمة وهم وزيف، فالانبعاث لا يتحقق بغير العمل والتضحية. ونکاد هذه الفكرة أن تكون عامة عند الشعراء فالسياب^(٢) وأدونيس^(٣) وحاوي^(٤) كلهم عانوا من زيف الانبعاث الطبيعي كما ترسمه الأساطير، وعادوا إلى القول بالتضحيه لأن لا شيء يأتي بغيرها. ذكرنا فيما سبق أن من الصعب على الشاعر اختصار كل الأحداث والموافق التي تزخر بها السيرة في حدث أو موقف واحد، فما صنع عبد العزيز المقالح بقصة سيف بن ذي يزن في قصidته تلك؟ هل وظف الشاعر بعض العناصر وأغفل بعضها الآخر أم أنه استلهم روح هذه القصة ومغزاها فقط؟

ليس من مهمة الشاعر أن يتمسك بكل ما جاء في القصة من تفاصيل وأحداث وموافق، فهو يختار ما يخدم تجربته الشعرية ويزيدها عمقاً في نفسية قارئه. فعندما نقرأ هذه القصيدة نشعر وكأننا نعيش أجواء هذه السيرة بأحداثها وتفاصيلها بل وموافقاً بطلها سيف في صراعه مع الأحباش والروم، لأن الشاعر كان يعتمد على تقنية (الفلash بك)، فهو من حين إلى آخر يفتح نافذة تاريخية على حدث من أحداثها كذكرة لكسري ملك الفرس وأبرهه ومنية النfos محبوبة سيف، فيشعر القارئ وكأنه يتتابع السيرة ذاتها بأسلوب شعرى رصين. أضف إلى ذلك الجو المسيطر على القصيدة وهو جو مأساوي (حزن،

(١) - أحمد العداوي: أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث مشورات دار الآفاق الجديدة، المغرب، ط١، 1993، ص 189.

(٢) - بطرس الدبور، دار المعرفة، بيروت 1971 - ١٩٥٧؛ الشخصية عند السياب هي الإقبال على الموت، والانبعاث في نظره لا يكون بغير العمل وتحمل المسؤولية.

(٣) - ينظر: الأعمال الشعرية الكاملة، دار المعرفة، بيروت، ط٥، 1988 - ١٩٦١ من قصيدة (البعث والمردام) حيث يقول: ((ما أروع الحريق، ما أحلاه.. ما أعظم العراك، أي خلل سينيسي)) أشار عبد أدونيس إلى طريق البعث والخلاص، وهي المخوار الأسس الذي يدور حوله معظم شعره، وهي مبنية عنده في أسطورة القبيط.

(٤) - بطرس الدبور، دار المعرفة، بيروت، 1993، ص 126 حيث يذكر: ((للسنان من حجم النار.. ما ينحني البعث (القبط)) تعنى أن البعث الحقيقي معايير وتنضجية.

بكاء)، الذي يذكرنا ببعض الحالات النفسية التي كان يمر بها سيف بن ذي يزن نفسه⁽¹⁾. وهي حالات تشبه الحالات التي كان يمر بها الشاعر من شدة حزنه على وطنه.

وإذا كانت السيرة تصور سيف بن ذي يزن فارساً قوياً وشجاعاً لا تقف أمامه الحدود ولا تثنى من عزيمته الشدائدي والخطوب، فإن القصيدة تقدمه في صورة أخرى مخالفة للأولى، إن لم نقل مناقضة لها في كل شيء إلا الاسم:

الفارس القديم لن يعود
قوائم الحصان في الرمال غرقـت
تحولـت إلى حجر
وفارسـ الحصان موـقـقـ القـيـوـد
أيـامـهـ تـنـاثـرـتـ عـلـىـ صـخـورـ الـحـزـنـ،
وجهـ عمرـهـ انـكـسرـ⁽²⁾

في هذه الصورة إشارة من الشاعر إلى أن اليمن لم يعد ينجـبـ أبطـالـاـ مثلـ سـيفـ بنـ ذـيـ يـزنـ يـسـتطـيـعـونـ تـحرـيرـهـ منـ الـقيـوـدـ، ولـذـاـ فـلـيـسـ بـوـسـعـهـ الـآنـ إـلاـ الحـزـنـ وـالـبـكـاءـ. وـتـزـدـادـ صـورـةـ الـيـمـنـ فـتـامـةـ عـنـدـمـاـ يـتـسـأـلـ الشـاعـرـ عـنـ قـبـرـ سـيفـ وـقـبـرـ أـخـتـهـ عـاقـصـةـ وـخـادـمـهـ عـيـرـوـطـ، فـلـاـ يـجـدـ جـوابـاـ عـنـدـ أـحـدـ، فـكـيـفـ لـهـاـ المـجـتمـعـ أـنـ يـنـيـضـ وـهـوـ لـاـ يـدـرـيـ تـارـيـخـهـ وـأـبـطـالـهـ.

أينـ يـنـامـ مـثـنـ الـجـفـونـ سـيفـ
أينـ تـنـامـ (ـعـاقـصـةـ)
أينـ اـخـتـفـىـ
فـيـ أـيـ قـسـقـمـ ثـوـىـ (ـعـيـرـوـطـ)
الـأـفـقـ غـامـ وـالـدـرـوـبـ عـابـسـةـ
وـالـنـفـقـ الرـهـيـبـ لـمـ يـنـزلـ يـمـتـ...⁽³⁾

⁽¹⁾- يـظـنـ سـيـرـةـ فـارـسـ الـيـمـنـ الـلـكـ سـيفـ بنـ ذـيـ يـزنـ، دـارـ الـكـتبـ الـشـعـبـيـةـ، بـيـرـوـتـ. تـنـوـلـ أـنـ سـيفـ حـزـنـ حـزـنـاـ عـمـيـقاـ عـنـدـمـاـ سـمعـ سـيـرـةـ وـفـاةـ مـيـةـ الشـهـرـ، حـتـىـ أـنـ هـذـاـ حـزـنـ هـدـاـ. كـيـانـهـ وـبـانـ ضـعـفـهـ وـسـاءـتـ حـالـةـ، حـصـ 109.

⁽²⁾- عبدـ العـزـيزـ الـشـافـعـيـ، الـدـيـوـانـ، حـصـ 314.

⁽³⁾- عبدـ العـزـيزـ الـشـافـعـيـ، الـدـيـوـانـ، حـصـ 324.

بهذه الكلمات المحزنة ينتهي مشهد سيف صانع البطولة والمجد، وينتهي معه أمل الشاعر بل وأمل الأمة العربية جماء.

وبالإضافة إلى هذه السيرة فقد استعان عبد العزيز المقالح في قصidته تلك ببعض الأساطير اليونانية كأسطورة (سيزيف) وأسطورة (وليس) وزوجه (بنيلوب) وأسطورة (بروميثيوس) وأخيل)، وأسطورة السندياد العربية، وبعض الأسماء التاريخية مثل (مارب) و(زنبار) وهما أسماء مأكنة، و(يكوسوم) الحاكم البشري لليمن في ظل الاحتلال، و(بدربان) المدينة التي كان بها عدد كبير من المهاجرين اليمينيين في جنوب إفريقيا⁽¹⁾.

لكن على الرغم من ذكر الشاعر لكل هذه الإشارات والرموز الأسطورية، فإن أسطورة سيف بن ذي يزن ظلت هي المسيطرة على أحداث القصيدة وأجوائها، إن لم نقل أنها كانت العنصر الأساسي في بنائها وتشكيل نسيجها. والشاعر لا يقوم بتضمين عناصر هذه الأسطورة فحسب بل يستطعها ويستلهما للتعبير عن رؤيته لواقع الراهن. أما بقية هذه الرموز فقد كانت بمثابة الروافد التي تصب في بحر هذه القصة فتغزليها برمزيتها مبرزة كفاح الإنسان الطويل من أجل وطنه وكرامته. فيروميثيوس وسيزيف ووليس والسندياد أوجه أخرى لسيف بن ذي يزن وغيره من الأبطال الثائرين على الظلم والاستبداد والقاسعين عن طلب الحرية.

وانطلاقاً من هذه القصيدة يمكن القول بأن مرجعية عبد العزيز المقالح الشعرية مرجعية تراثية يمانية في الدرجة الأولى. وعليه فإن ((قراءة نصوصه وربما نصوص غيره من الشعراء المحدثين في اليمن، تبدأ من هذه العلاقة. أي من رؤية هذه النصوص في الواقع الثقافي اليمني))⁽²⁾ فسيف بن ذي يزن بطل يماني وحضوره في القصيدة يعني حضور الشخصية اليمانية بكل أبعادها النفسية والحضاروية الإنسانية. ويمكن اعتبار هذا الاستخدام أيضاً شكلاً من أشكال إثبات الوجود عن طريق الفعل الشعري للمهاجر عبر الثقافات والنصوص.

(1)- عبد العزيز المقالح: المديوان، ص 307.

(2)- يحيى العميد وأخرون: النص النسوي (قراءة في شعر عبد العزيز المقالح)، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1991، ص 139.

لكن هذا لا يعني أن الشاعر لا يتم بالثقافات الأخرى، فهو إلى جانب هذا يفيد من التفافي العربي والإنساني كما رأينا في استخداماته للأساطير اليونانية والعربية، لكن هاجس إحياء التراث اليمني ونشره كان دائمًا شغله الشاغل^(١)، وبالخصوص إذا علمنا أن هذا التراث سُبْحَمَ ضروره وتاريخه - يعاني من صعوبة التواصل مع الثقافات الأخرى حتى العربية منها.

وفي مقابل هذه الصورة نجد صورة أخرى للبطل الشعبي عنترة العبسي يصنعاً محمد الفيتوري من السودان، يقول فيها:

عنترة العبسي فوق صهوة الفرس
يصرخ في الشمس فيعلو الاصرفار وجهها
وترجف الجبال رهبة، وتجمد السحب
لأنه قيقه أو غضب
لأنه ثرثثر أو خطب
لأنه النار التي
تفرخ نرات الرماد والحطب (٢)

إذا كان سيف بن ذي يزن كما تصوره قصيدة عبد العزيز المقالح السابقة غير قادرة على تلبية النداء بسبب ضعفه واحتضاره، فإن عنترة يبدو في صورة مخالفة له تماماً، فهو البطل الشجاع القوي الذي ترجمت الجبال رهبة منه وتجمد السحب. وبالتالي فنحن أمام صورتين مختلفتين كل واحدة منها تعكس حالة حضارية واجتماعية معينة، ضعف في اليمن وقوة في السودان.

(١١) اتَّهَمَ هَذَا الشَّاعِرُ وَالشَّاعِدُ كُثُرًا بِنَسَاطَةٍ وَطَهْرٍ لِلْعَدِيدِ مِنَ الْمَدِيرَاتِ الْأَدِيَّةِ وَالْمُنْقَدِّيَّةِ حَوْلَهُ
لَدَكْرِ مَنْهَا كَتَبَهُ: شِعْرُ الْعَامِيَّةِ فِي الْبَيْنَ دِرَاسَةٌ تَارِيخِيَّةٌ وَتَنْقِيَّةٌ وَهُوَ كِتَابٌ ضَخِّمٌ تَعْرِضُ فِي صَاحِبِهِ
إِلَى شَأْدَ الشِّعْرِ الْعَامِيِّ فِي الْبَيْنَ وَإِلَى أُخْرَاهُ وَرَحْصَانَهُ، ثُمَّ مَلْحَقٌ عَلَى شِعْرِهِ، وَمَا يَنْدَرُجُ فِي هَذَا
الْإِضَارَاتِ أَيْضًا شَكْرَهُ وَعِرْفَانَهُ بِالْحَبِيدِ الْمَذِيْقِ قَاتَمَ بِهِ فَلَارُوقُ حُورُشِيدُ بِإِحْيَائِهِ لِسِيرَةِ سَيْفِ بْنِ ذِي يَوْنَى،
فَهُوَ يَتَسَوَّلُ فِي مَقَامَةِ شَرِيكَةٍ يَسْتَهْلِكُهَا الرِّمَالَةُ الْمُنَاهِيَّةُ ((إِلَى فَلَارُوقُ حُورُشِيدُ، تَحْيَةٌ مِنْ مِلَادِ سَيْفِ
الْمُحْتَدِيِّ الْكَبِيرِ مِنْ حَانِيَّهُ فِي إِحْيَاءِ سَرِيرَةِ الْجَطَلِ... الْمَسْطُورَةِ الْخَبِيَّةِ)) عَبْدُ الْعَزِيزِ الْمَلَاحِ: الْمَدِيرُونَ،
ص 295.

⁽²⁾- محمد الشهوري: المدیان، دار العرفة، بيروت، ط٣، 1979/1-611.

لكن أليست هذه مفارقة عجيبة في بلدين عربين ينتهيان إلى تاريخ مشترك؟ ألم أن السياسة في اليمن غيرها في السودان؟

على العموم فإن ذكر الشاعر لاسم عنترة بطل السيرة الشعبية المعروفة في جميع أنحاء العالم العربي، هو بشكل ما تأكيد للبعد التارخي لهذه الشخصية، وهو بعد يمكنها من التحول دون الانزلاق إلى شيفي اللاوجود. وبعد أن ثبت الشاعر هذا البعد أو الوجود الحقيقي لهذه الشخصية، انتقل بها إلى بعد آخر هو البعد الأسطوري حيث تحولت هذه الشخصية إلى إله أو نصف إله يتحكم في مظاهر الطبيعة، يصرخ في الشمس فيعلو الاصفار وجهها وترجف الجبال وتجمد السحب عن الحركة. ولكي يحافظ الشاعر على البعد التارخي داخل البعد الأسطوري لجأ إلى جملة من الأفعال المستعملة من طرف الإنسان قوله (يصرخ، يعلو، ترجف، تجمد) فهذه الأفعال مرتبطة بالفعل الإنساني أكثر من ارتباطها بالفعل الإلهي.

وبالجمع بين هذين البعدين (التارخي أو الواقعي والأسطوري) استطاع محمد الفيتوري أن ينتاج شخصية غير قابلة للموت أو الانكسار، فعنترة، بفعل تلك الأسطورية، أصبح شخصية مقدسة وخالدة. وفي هذا دلالة على أن البطولة في العرب لا يمكن أن تنتهي أو تزول، فالآلة التي أنجبت عنترة لا تزال تتوجب من أمثاله في الشجاعة والقوة. وهنا يظهر تناول الشاعر الواقع العربي ومسنته قبله، بخلاف عبد العزيز المقالح الذي أبدى تشاوحاً كبيراً من هذا الواقع كما سبق وأن أشرنا إلى ذلك.

أما أمل دنقل فيوظف هذه الشخصية (عنترة) للتعبير عن الصراع الحاد بينه وبين السلطة، فسادة القبيلة وكبارها، هم السلطة، وعنترة العبد الذي يقع على عاتقه الدفاع عن هذه السلطة بكل الوسائل التي يمتلكها، وعندما يحقق لها النصر، لا يلقى شكرأ ولا عرفاناً، بل مزيداً من النجر والنسيان:

ظللت في عبید (عبس) أحرس القطعان

أجترّ صوفها..

أرنة نوقها..

أنام في حظائر النسيان

طعمامي: الكسرة.. والماء.. وبعض التمرات البابسة.

وهأننا في ساعة الطعن

ساعة أن تخايل الكماة.. والرماة.. والفرسان

دعى للميدان!

أنا الذي ما نزقت لحم الصبان..

أنا الذي لا حول لي أو شأن..

أنا الذي أقصي عن مجالس الفتىـان،

أدعى إلى الموت.. ولم أدع إلى المجاـسة^(١)!!

لا يزال عنترة (المتنفـ العربي)، كما يصوره هذا المقطع، يعاني من الحرمان والهجران، وهو سـبيل التعلم والتحرر، يدعى إلى الموت ولا يدعى إلى المجالـسة والـمشاورة. وفي استـخدام الشاعـر لهـذه الشخصية إـشارة ذكـية إلى أن السياسـة والـسلطة في الوطن العربي لم تـتغير مـن العـصر الجـاهـلي، فـهي لا تـزال تـسـير وفق التـميـز العـنصـري والعـصـبية القـبـلـية. وقد يـرمـز (عنـترة) هنا إلى الشعب العربي الذي تـركـه الحـكامـ في صـحراء الإـهمـالـ يـسوقـ النـوقـ إلى المرـاعـيـ ويـحـلـبـ الأـغـنـامـ وـيـنـامـ فيـ الـحـظـائـرـ، حتىـ إذاـ ماـ أـنـشـبـتـ الـحـربـ أـظـفارـهاـ، أـسـرـعـواـ إـلـيـهـ مـسـتـصـرـخـينـ يـدـعـونـهـ لـلـدـافـعـ عنـ أـمـوـالـهـ وـأـنـفـسـهـمـ.

وإلى جانب سيرة عنترة، فقد استـخدمـ أـمـلـ دـنـقـلـ سـيـرةـ (الـزـيـرـ سـالـمـ) في قـصـيـدـتهـ (لاـ تـصالـحـ) ليـعـبـرـ منـ خـلـالـهاـ عنـ قـضـيـةـ الـصـرـاعـ الـعـربـيـ الإـسـرـائـيلـيـ محـذـراـ رـئـاسـةـ مـصـرـ مـنـ مـغـبةـ الـوقـوعـ فيـ قـبـضةـ إـسـرـائـيلـ بـإـقـامـةـ الـصلـحـ معـنـاـ. تـتـأـلـفـ هـذـهـ قـصـيـدـةـ مـنـ عـشـرـةـ مـقـاطـعـ أـوـ وـصـاـيـاـ علىـ غـرـارـ وـصـاـيـاـ كـلـيـبـ العـشـرـةـ، يـبـدـأـ كـلـ مـنـهـاـ بـنـيـ (لاـ تـصالـحـ)، بلـ الشـاعـرـ نـفـسـهـ لاـ يـتوـانـيـ فيـ التـصـرـيـحـ بـأـنـ مـاـ يـكـتبـ هـوـ ذـاـهـ ماـ جـاءـ عـلـىـ لـانـ كـلـيـبـ، فـيوـ يـقـدـمـ لـقـصـيـدـتهـ بـهـذهـ الـوـصـاـيـاـ قـائـلاـ:

((.. فـنـظرـ (ـكـلـيـبـ) حـوـالـيـ وـتـحـسـرـ، وـذـرـفـ دـمـعـةـ وـتـعـبـ، وـرـأـيـ عـبـداـ وـاقـفاـ فـقـالـ لـهـ: أـرـيدـ مـنـكـ يـاـ عـبـدـ الـخـيـرـ، قـبـلـ أـنـ تـسـلـبـنـيـ، أـنـ تـسـبـنـيـ، إـلـيـ هـذـهـ الـبـلـاطـةـ الـقـرـيـبـةـ مـنـ هـذـاـ الغـدـيرـ، لـأـكـتـبـ وـصـيـنـيـ إـلـيـ أـخـيـ الـأـمـيـرـ سـالـمـ الـزـيـرـ، فـأـوـصـيـهـ بـأـوـلـادـيـ وـفـلـذـةـ كـبـدـيـ.. فـسـبـهـ الـعـبدـ إـلـيـ قـرـبـ الـبـلـاطـةـ، وـالـرـمـحـ غـارـسـ، فـيـ

^(١)ـ أـمـلـ دـنـقـلـ: الأـعـمـالـ الشـعـرـيـةـ الـكـامـلـةـ، مـكـتـبـةـ مـدـبـولـيـ، الشـاهـرـةـ، طـيـرـ، 1987ـ، صـ 123ـ 124ـ.

ظهره، والدم يقطر من جنبه.. فغمس (كليب) إصبه في الدم، وخطَّ على
البلاطة وأنشا يقول..⁽¹⁾:

لا تصالح!

.. ولو منحوك الذهب
أترى حين أفقا عينيك،
ثم أثبت جوهرتين مكانهما..
هل ترى..?
هي أشياء لا تشتري..

.....

لا تصالح على الدم.. حتى بالدم
لا تصالح! ولو قيل رأس برأس،
أكل الرؤوس سواعء!
أقلب الغريب كقلب أخيك؟!
أعيناه علينا أخيك؟!
وهل تتساوى يد.. سيفها كان لك
بيد سيفها أنكاك؟

أول شيء يمكن لقارئ هذا النص أن يلاحظه، استعمال الشاعر لبعض المفردات والمعاني نفسها الواردة في نص السيرة الشعبية مثل لفظة (لا تصالح) التي تكررت كثيراً في النصين (السيرة والقصيدة) وكانت بمثابة البؤرة التي تجذب نحوها جميع المعاني والصور. وقول الشاعر في مطلع هذا النص: ((لا تصالح.. ولو منحوك الذهب)) لا يختلف عن قول كليب للمنيلن لا تصالح ولو أعطوك مالاً مع عقود. لكن هذا لا يعني أن الشاعر قد وقع في التكرار أو التقليد لما جاء في السيرة الشعبية، بل العكس هو الصحيح، لأن الشاعر منح هذه الأشكال حياة جديدة باستخدامه لها ضمن إطار معاصر وقضايا حديثة. وقد أطلق على عشري زايد على هذه الطريقة في التعامل مع التراث اسم (مرحلة

⁽¹⁾- أمل دنقل: الأعمال الشعرية الخامسة. ص 323.

التعبير بالموروث)، أي: (توظيف التراث توظيفاً فنياً للتعبير عن التجارب الشعرية المعاصرة)⁽¹⁾ بدل (التعبير عن الموروث) الذي هو شكل من أشكال استتساخه أو تسجيله، وهذه الصيغة الأخيرة (التعبير عن الموروث) هي التي حكمت علاقة الشاعر بالتراث فترة طويلة.

• • •

⁽¹¹⁾ استعادة الشخصيات النثرية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997، ص 25.

الفصل الثاني

الروافد التراثية

- الأساطير والحكايات
- الطقوس والمعتقدات

الروافد التراثية:

إن الحديث عن الروافد التراثية التي أغنت القصيدة المعاصرة برموزها ودلائلها حديث صعب متشعب، لا يمكن بأي حال من الأحوال الإلام به أو اختزاله في صفات مثل هذه، وذلك راجع في اعتقدنا إلى تعدد هذه الروافد وتنوعها واختلاف طبيعتها ومصادرها، فمنها القديم والحديث، العربي وغير العربي، التاريخي والأسطوري، وهي في كل الأحوال تحمل في طياتها خصائص وسمات متباعدة حسب بيئتها وتاريخها وهويتها. بالإضافة إلى انتماء هذه الروافد إلى أشكال تعبيرية مختلفة: أساطير- حكايات- أمثال- أغاني- معتقدات- وسير، لكل منها مميزات وخصائص.

لكن على الرغم من صعوبة هذا الحديث وتشعبه فإنني سأحاول الوقوف عند أهم تلك الروافد لكشف النقاب عنها، وبالخصوص تلك التي استفاد منها الشاعر العربي المعاصر، وتجلت ملامحها على بنية قصيده ومضمونها أكثر من غيرها وهي :

١- الأساطير والحكايات:

تعد الأساطير والحكايات قديمتها وحديثها من كنوز المعرفة التي لا تقدر بثمن، فضمنونها وقف على تاريخ الإنسان وإدراكه للعالم وتصوره إياه، لذلك عدت مصدراً خصباً من مصادر دراسة نمط تفكير الشعوب ورؤيتها للكون ومعرفة مواقفها من القضايا الجوهرية التي عانت منها وشغلتها رحلاً من الزمن كالموت والخلود والمقدس وغيرها. غير أن الوصول إلى فهم تلك الأساطير والحكايات وكشف النقاب عنها مطلب عسير في كثير من الأحيان. ذلك أن الأساطير من أشد حقول المعرفة غموضاً وضبابية، فهي تضرب بجذورها في عمق الماضي السحيق، وفي عالم فسيح وغريب في الوقت ذاته، كل شيء فيه ممكن مهما بدا منافي للعقل والمنطق والتفكير السليم، إنها شهادة

عن مرحلة بدائية من مراحل التفكير الميتافيزيقي، اختلطت فيها الحقائق التاريخية بالمعتقدات والطقوس والتصورات الفلسفية الأولى التي حاول الإنسان آنذاك بواسطتها إقناع نفسه بحقيقة ما يشاهد ويسمع من مظاهر هذا الكون العجيب.

إن الطابع الفكري والديني للأساطير، وارتباطها بالممارسات الشعائرية والسلوكية، جعلها تحتل مكانة مرموقة تشبه مكانة الشعر عند العرب - في الحضارات القديمة كالحضارة المصرية والسمورية والبابلية والآشورية واليونانية وغيرها من الحضارات القديمة. حيث كانت الأساطير لدى تلك الشعوب قصصاً مقدسة، وأحداثاً حقيقة لا مجال للشك فيها، وقعت في الزمان الأول^(١) زمن البدايات الخرافية.. فهي تروي قصة أصل الإنسان والحيوان، وخلق العالم والكون والحياة، وصراع الآلهة، وعلاقتها بالإنسان وما يحيط به من مظاهر وأشياء مهمة.

صحيح أن الأسطورة لا نصيب لها من النجاح في إعطاء الإنسان فوة مادية أشد للسيطرة على البيئة، لكنها مع ذلك تعطيه وهم القدرة على فهم الكون والسيطرة عليه^(٢) وهذا شيء بالغ الأهمية لأنه استطاع أن يخفف من فلق ذلك الإنسان وحيرته ويحدث لديه قليلاً من التوازن والانسجام بينه.

وعلى الرغم من تباين آراء الباحثين حول مفهوم الأسطورة وأنواعها^(٣)، وما يدرج تحتها من أشكال سردية أخرى مشابهة كالخرافة والقصة الشعبية، فإنهم يكادون يجمعون على وحدة التصور والخيال التي تجمع بين هذه الأشكال الأدبية كلها، وتجعلها أقرب إلى لغة الأحلام والرموز والشعر، وهو الشيء الذي شد الشاعر المعاصر إليها محاولاً استطاعتها والاستفادة منها في نصوصه للخروج بها إلى دائرة الكتابة الجديدة وإعطاء التجارب الإنسانية، على مر العصور، آفاقاً أرحب تتوج مجالاً واسعاً لحرية التصرف في الأحداث وفق ما

^(١) - Mircea Eliade: *Aspects du mythe*. Gallimard 1963 p9

^(٢) - ينشر: كنزواد اسيجي شتاوس: الأسطورة والمعنى: ترجمة: صبحي حمادتي، منشورات عبور، دار البيضاء، 1986. ص 18.

^(٣) - من هذه الأنواع تجد الأسطورة المختوية، التعليلية، الرمزية، التكورية أو أسطورة الأصال كـ سميتها حسونيان هنري همورون، أسطورة البطل الموتة، أسطورة العشت، أسطورة العيش. ينظر: نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي دار رحمة مصر للطبع والنشر، القاهرة ص ٢٠١٥ وما بعدها، وأيضاً حسونيان هنري همورون: معطف العينة البشرية (تحت في الأساطير) ترجمة صبحي حمادتي دار الحوار للنشر والتوزيع سوريا ط ١٩٨٣ ص ٦.

فالشاعر المعاصر حين يعود إلى الأساطير — وهي في رأيه ضرب من الشعر البدائي — فإنه لا يعود إلى تلك الأحداث والجزئيات التي تتألف منها هذه الأساطير إلا قليلاً، بسبب تغيرها وقابليتها للتطور بفعل الرواية. وإنما يعود إلى تلك الأجواء والظلال الشعرية المصاحبة لها، ليمر في خيالها الساذج البسيط، عميق صلة الإنسان بالكون، ويستشف من خلاله صدق التعبير عن بوادر المعرفة الإنسانية وهي في طور الطفولة والنشوء، ويصوغ من تلك الظلال والأحداث البسيطة نسجاً شعرياً في تشكيل جمالي جديد غير مألف في بلاغة الكتابة العربية، يتاح له أن يصور ويثبت أو ينفي ما شاء من مضامين العصر ووجهات نظره.

إن تعلق البدائي بهذا النوع من التخيل والتصورات، جعله يعتقد بنظام ثائلي للحياة فالطبيعة عنده ((قوة سرية مفيدة ومدمرة معاً، جذابة ومرعبة، نافعة للصحة وممينة، وباختصار لها كل ازدواجية "المقدس" وهي في النهاية لغزية معماً^(١)) مما سبب له اضطراباً وقلقاً وشعر بالاغتراب الروحي وأحسن بضرورة الشعائر والطقوس كوسيلة للخلاص وإنقاذ الحياة من الموت والاندثار. وتأتي في مقدمة هذه الطقوس أساطير الموت والابتعاث وأساطير الخلق والولادة أو أساطير الأصل والتكون كما يسمى البعض وأساطير الرمز، وكل ما يتعلق بهذه الأنواع من معتقدات ترمز إلى الخصب والعطاء وما له صله بدورة الحياة والموت والبعث كأسطورة توز وعشتر والفينيق والعنقاء وبروميثيوس وسيزيف وغيرها.

على الرغم مما يذكره بعض الدارسين عن الأساطير والحكايا من أنها لعب ولهو وأباطيل لا طائل من ورائها^(٢)، فقد كانت بالنسبة للإنسان البدائي تمثّل قوى سحرية خارقة، وقدرات غير عادية، تسمح له بالسيطرة على الكائنات والأشياء. بل أكثر من هذا فإن الاعتقاد السائد آنذاك هو أن معرفة أسطورة ظاهرة ما، يساعد على إعادة خلق هذه الظاهرة^(٣). وعلى العموم فقد استطاعت الأسطورة بوسائلها التعبيرية الخاصة، آنذاك، أن تقدم العديد من الإجابات عن تساؤلات الإنسان واستفساراته حول هذا الكون المرعب، الذي لا

(١) - ميرقة روسو: المדיانت. ترجمة: متري شاس، المنشورات العربية (سلسلة ماذا أعرف ٢٥) ص ٢٠.

(٢) - ينظر: ابن منظور: لسان العرب (مادة سطر).

(٣) - ينظر: علي عشري زايا: استنادات الشخصيات التراجنية في الشعر العربي المعاصر. ص ١٧٦.

بماك عنه أدنى أشكال المعرفة واليقين.

من هنا أحس الشاعر المعاصر بما أحس به أسلافه من فلق وحيرة كثيرة لما وصلت إليه حضارة القرن العشرين من وسائل الدمار الشامل وألت إليه المجتمعات البشرية من انحلال خلقي يكون في يوم ما سبباً في هلاكها وإنقاضها، كما حصل مع قوم عاد وثمود، وشعر بالخطر يهدد الحياة الإنسانية ويذر بخراها، فأسرع إلى الأساطير بعيد لها طاقاتها الخارقة وقدراتها السحرية التي فقدتها في عصر العلم والتكنولوجيا، كما أسرع إلى الطقوس يلتمس فيها بعثاً وتجديداً، كما كان أسلافه يفعلون، وكأنه يريد بهذا الفعل الرمزي إيقاف صيرورة هذا التدمير المحتمل، وبعث الحياة من جديد بواسطة طقوس وشعائر خاصة تتلخص في تكرار أعمال الخلق كما صورتها المعتقدات وحكت عنها الأساطير.

قبل البدء في تقديم نماذج شعرية لإبراز تلك الأساطير وطرق تعامل الشعراء معها، علينا أن نشير إلى أن الفضل في ذلك يعود إلى تلك الجهود التي بذلها الأناسيون والفلسفه وعلماء النفس، والتي فتحت أعين المبدعين والشعراء على هذا الكنز الثمين من الأفكار والتخيّلات. ويأتي على رأس هؤلاء السير جيمس فريزير SIR JAMES FRAZER (1854 - 1941) في كتابه الشهير (الغصن الذهبي)، وبرونسلاف مالينوف斯基 (1884 - 1943) وBRONISLAW - MALINOWSKI وكلود ليفي شتراوس 1908 CLAUDE LIVI - STRAUSS وأرنست كاسير (1874 - 1945) ومارتين هيدجر MARTIN ERNST CASSIRER (1976 - 1889) HEIDEGGER وغيرهم.

تعد دراسات العالمين النفسيين سيغمون فرويد 1856 - 1939، وكارل يونغ SIGMUND FRAUS 1875 - 1961، والمتمثلة في اكتشافهما للشعور الفردي والجمعي من بين الإنجازات العلمية العامة في التعرّف على الرموز والذكريات والعادات والمعتقدات والأساطير وطرائق التفكير والسلوك التي خلفتها الأجيال عبرآلاف السنين، ولا زالت قابعة في عمق اللاشعور تتحرّك من حين إلى آخر بفعل دوافع معينة، على شكل رموز وصور تجسّدّها لغة الشعر والأحلام، أطلق عليها يونغ

الفضل إذن، يعود إلى هؤلاء العلماء الذين أخرجوا هذا التراث من دائرة النسيان والمفهوم الشعبي البسيط إلى دائرة العلم والمعرفة الإنسانية الواسعة، يمكن بواسطته الوصول إلى فهم أساق الثقافات البدائية وأشكالها المتعددة، تلك الثقافات التي أصبحت تغري الشاعر المعاصر لما تتميز به من طبيعة سحرية وقيم جمالية عالية، وقوالب فنية وتقاليد شفهية يكون الاعتماد فيها على نظام المصيغ أكثر من أي نظام لغوي آخر، وأنماط من التعبير الرمزي يجعل منها أنظمة معقدة وإشارات من الدرجة الثانية.

أ. الفصل الذهبية :

كان لهذا الكتاب الذي ظهر في أثني عشر مجلداً ما بين 1890 و 1915 الريادة في لفت انتباه الشعراء إلى التراث الفلكلوري الواسع، المليء بالرموز والإشارات. والكتاب ليس فقط معالجة موسوعية للحياة البدائية، وإنما هو أيضا الكتاب الذي يعود إليه الفضل في الاهتمام الأدبي الراهن بموضوع الأسطورة. وهو كما ذكر البروفيسور "بكلي" مصدر يكاد لا ينضب للأساطير الرموز والمركزية في أدب القرن العشرين⁽²⁾.

قال جبرا إبراهيم جبرا في مقدمة ترجمته لجزء منه تحت عنوان (أدونيس) سنة 1957: (كان لهذا الجزء – أدونيس – فضلاً عن خطورته الأنثروبولوجية الظاهرة، أثر عميق في الإبداع الأدبي في أوروبا في السنتين الخمسين الأخيرة بما هيأه للشعراء والكتاب من ثروة رمزية وأسطورية نرجو أن يقبل علينا أبداً وأيضاً لإغناء أدبنا الحديث)⁽³⁾ فاستجاب العديد من الشعراء لهذه الدعوة، وعلى رأسهم شاعر العراق بدر شاكر السياب الذي أفاد من الأساطير البابلية والفينيقية التي تضمنها الكتاب، وجعلها تؤدي أغراضًا عديدة ودلائل متعددة داخل قصائده التمزية، ورأى فيها رموزاً لولادة جديدة لأولئك المعذيبين الذين يقارعون الظلم والطغيان، في انتظار ثورة تعيد لهم

(1) – حول هذا المصطلح ينظر: حلال الدين سعيد: معجم المصطلحات والتراث. الفلسفية دار الحنوب للنشر، تونس 1998، ص 388.

(2) – ينظر: جبرا إبراهيم جبرا: الأسطورة والرمز ودراسات نقدية خمسة عشر ناقلاً، ص 150.

(3) – حبيب فربور: أدونيس، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، مسررات الصراخ انكري، بيروت 1957، ص 6.

يقول جبرا إبراهيم جبرا: ((لقد كان من المصادرات أن اطلع بدر على هذه الأسطورة (يقصد أسطورة نموذج) في فصلين من مجلد كنت ترجمته من كتاب (الغضن الذهبي) لسير جيمس فريزر (...). ولما قرأهما بدر وجد فيهما وسليته الشعرية اليائنة التي سخرها فيما بعد لفكرته، لأكثر من ست سنين، كتب فيها أجمل وأعمق شعره)).^(١)

و ضمن هذا التصور أيضاً يدرج كتاب فرانكفورت (ما قبل الفلسفه) الذي ترجمه جبرا إبراهيم جبرا إلى اللغة العربية، وهو عبارة عن دراسة هامة في الأساطير والمعتقدات التي ظهرت في مصر وادي الرافدين والتي نشأت عنها العديد من المذاهب والفلسفات في الحضارات اللاحقة.

وباختصار شديد فقد كان لبعض الكتابين، وبالخصوص أنهم مترجمان من شاعر ونادق معاصر، أثر كبير في دفع حركة الشعر المعاصر إلى الأمام بتقديمها مجموعة من الرموز والأساطير بني عليها الشعراء فيما بعد قصائدتهم وجعلتهم يتجاوزون أشكال البناء الشعري القديم وقوالبه الحاذرة، ويقتربون من نبع الشعر ومفهومه كما تعلمه الظروف الجديدة ودعاهي الحداثة والمعاصرة.

ومما زاد في اهتمام هؤلاء الشعراء بالتراث، إقبال ت.س. إليوت عليه يغترف من مادته ليثري تجربته الشعرية ويشكل أدواته الفنية. لقد استطاع هذا الشاعر بما يمتلكه من عبقريه وموهبة وشعرية أن يفجر ما في الأساطير والحكايات من قيم وطاقات يمكن الاتكاء عليها في التعبير عن قيم العصر وقضاياها بأسلوب فني جديد لم تألفه الكتابة الشعرية من قبل. علماً أن توظيف الأساطير والتراث الشعبي عموماً بدأ منذ أن كتب هوميروس الإلياذة والأوديسة وهما من الشعر الملحمي المرتكز على التراث الدينية والأثنائية الأسطورية التي تتغنى بأمجاد الآلهة وأنصاف الآلهة، التي كانت تتشدد في الأعياد والمناسبات من طرف أجيال متالية من الشعراء المتجلولين.

تعدّ أساطير الموت والانتباث، وما يتعلق بهما من طقوس حكاية كما سبقت الإشارة، المصدر الأساسي الذي عول عليه الشاعر العربي المعاصر في إنقاء رموزه وبناء أفكاره وتجسيد روئيه. أما بقية الأنواع الأسطورية الأخرى،

(١) - جبرا إبراهيم جبرا: البرحة الثامنة المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢، ١٩٧٩، ص ٦٩.

فهي لا ترد إلا عرضًا أو تقدم في صلب أسطورة من هذه الأساطير، مما يجعلها تحتل مكانة أدنى من الأولى، غير أن هذا لا يعني أنها نقل من وظائفها الدلالية أو الفنية داخل النص الشعري، فهي بمثابة الرواية التي تقوى الدلالة وتعطي القصيدة أبعادًا جديدة وزخماً شعرياً يكتسبها حرارة التواصل بين الأجيال عبر أساطيرها وتراثها الفلكلوري.

ب - أسطورة تموز (التجاوز والانبعاث).

إذا كان تموز هو إله الخصب عند البابليين، فهو عند المصريين (أوزيريس) وعند الفينيقيين والإغريق (أدونيس). وقد كانت هذه الآلهة الثلاثة ذات دلالة واحدة فهي ترمز إلى النماء والخصب، وللقوة التي تدفع الطبيعة إلى الانبعاث والتتجدد والتي يتم من خلالها التحكم في دورية الزمن وتعاقب الفصول وما ينجم عنهم من نمو في الزرع وكثرة المحاصيل. وللإشارة فقد كان الإنسان البدائي يعتقد أن موت الطبيعة سببه موت الإله، ولإنقاذها يتوجب إنقاذ الإله عن طريق إقامة الطقوس والشعائر. ((وسواء كانت هذه القوة التي تدفع الحياة إلى الاستمرار هي أدونيس أو تموز أو إيزيس وأوزيريس أو كانت ملائكة بالفعل، فإن نسيج القصة واحد، وطقوس الاحتفال بموته وبعثه واحدة. ويتألف نسيج القصة أساساً من التقىضين: الموت والبعث، والجذب والخصب، والحزن والبهجة))^(١).

وبما أن هذه الأساطير تسعى إلى غاية واحدة، تتلخص في تجديد دورة الحياة وبعث فعل الخصب والنماء في الطبيعة فإن الشاعر المعاصر حاول أن يجعل منها، على اختلاف أسمائها ومصادرها لقباً لتموز، فتجاوز الأسماء ليعرف من النبع مباشرة، فالبيان على سبيل الذكر، حاول أن يجعل من الأسطورة السومرية - بوصفها أقدم هذه الأساطير نشأة - مجاله في استلهام رمز البطل القتيل لكنه كان في كل مرة يُضفي عليه طابعاً ولواناً خاصاً، فهو مرّة ذو لون بالي، ومرة كنעני، ومرة فينيقي ويوناني، وأخرى مصرى.

وليس من المستبعد أن يكون هذا انشاعر على درجة عالية من الثقافة الفلكلورية والرموز الميثولوجية فهو يدرك أصول تلك الأساطير ومواطن تداولها والتقائهما، لذا أفيناه يجمع بين أبطالها وشخصياتها. فأدونيس بطل

^(١) - نبيلة إبراهيم: «الإنسان والزمن في التراث الشعبي»، مجلة الأدب، بغداد، نيسان 1976، العدد 8، ص 24.

الأسطورة الفينيقية والإغريقية كان لقباً من ألقاب نموذج، الذي كان يعبد عند ((الشعوب السامية في بابل وسوريا ثمأخذ الإغريق عنهم عبادته حوالي القرن السابع قبل الميلاد وكان اسم الإله الحقيقي (تموز)). وما التسمية (أدونيس) إلا الكلمة السامية ومعناها (السيد) وهو لقب احترام كان يطلقه عليه عباده))⁽¹⁾. وبما كان هذا التداخل بين الميثولوجيات المختلفة حول أسطورة واحدة، من الأسباب التي أثرت هذا التوسيع في التعامل مع الأساطير، بل وساعدت على اكتشاف مناطق محبولة من تلاقي الحضارات وهجرة الثقافات.

ومثل ما ارتبط (تموز) (بعشتار)، ارتبط (أدونيس) (بافروديت) مرة بوصفه إغريقياً، و(فينوس) مرة أخرى بوصفه رومانيا، وكذا الحال في الأسطورة المصرية والكنعانية، حيث ارتبط (أوزيريس ببايزيس) (وبعل بآنات). وقد جسدت هذه الآلهة (ربات العشق والجمال والحكمة) معنى البعث والحياة عبر سلوك دال على عمق التضحية والإخلاص للزوج الإله، في زمن كان فيه الناس ((يعتقدون أن تموز يموت كل سنة متقللاً من أرض المرح إلى العالم المظلم تحت الأرض، وأن قرينته الإلهية ترحل كل سنة في البحث عنه إلى البلاد التي لا عودة منها، إلى دار الظلام حيث التراب مكوم على الأبواب. وفي أثناء غيابها تتقطع عاطفة الحب عن الشعوب في الصدر، فینسى الإنسان والحيوان على السواء تكثير جسه، ويهدد الفنان الحياة))⁽²⁾، وهنا يتحتم القيام بطقوس موت تموز من أجل عودته وابتعاثه مع عشيقه، وإلا سيحل الخراب والفناء.

من هنا أطل الشاعر العربي المعاصر على عمق المعاناة الإنسانية عبر مسارها التاريخي الطويل منذ أن كان الإنسان يقدم نفسه قرباناً للآلهة حفاظاً على حياته وحياة أبنائه، (فتموز)، من الناحية الرمزية، يموت ليُبعث مرّة ثانية، لأن في موته حياة له، وفي حياته موت له، هكذا أرادت له الآلهة مفتصبة الخالد، لكنه على الرغم من ذلك سيبقى مضحياً واهباً الحياة للطبيعة ومجدداً لفصولها وتكرارها.

ومن العبر في تصور الشاعر المعاصر، أن لا تكون لهذه التضحية التي بطلها تموز أكثر من معنى.. ولا بد للجذب والعمق في الحياة المعاصرة من تموز ينبعض بعبء الولادة والابتعاث. ومن ثم كان لاهتمام الشاعر بأسطورة (تموز)

⁽¹⁾ - حيمس فريزير: أدونيس، ترجمة حمra ابراهيم حمرا، دار الصراع الشكلي، بيروت 1957، ص 11.

⁽²⁾ - حيمس فريزير: أدونيس، ترجمة حمra ابراهيم حمرا، ص 13.

مبراته الشعرية ومصوّغاته الفكرية، أضف إلى ذلك أنها الأسطورة التي تلقي عندها جميع أساطير الفداء والتضحية من أجل إعادة الحياة ودفع الموت بشكل مأساوي حاد.

من الفكرة ذاتها انطلق معظم الشعراء المعاصرين كالسيّاب وخليل حاوي وأدونيس في توظيفهم لهذه الأسطورة بحيث أفادوا منها كثيراً، وجعلوها تؤدي أغراضًا دلالية وفنية متعددة. ورأوا فيها رمزاً للثورة عارمة تعيد الحياة الكريمة للشعوب المصطهدة التي تقارع الظلم والطغيان، وابناعاً شاملأً لهذه الأمة من غفوتها وانحطاطها.

وقد ازداد تمسك هؤلاء الشعراء بهذه الأسطورة وغيرها من البعث والخلاص بعد جملة من الأحداث والتغيرات العميقة في بنية المجتمع العربي وذهنيته من جراء النكبة التي أصابته. وهذا ما جعل أحد النقاد يرى أن عملية توظيف الرموز والأساطير التي شحن بها الشعراء كتاباتهم، إنما هي من فعل النكبة⁽¹⁾. هذه النكبة والأساطير التي أوحت إلى بعضهم بضرورة النهوض والوقوف إلى جانب النموذج الغربي، غير أن التصدع كان أقوى من كل رؤية مقائلة في البحث عن ميلاد جديد، وبذلك انهار حلم الانبعاث والخلاص الذي زakah عدم التكافؤ بين الغرب والشرق.

وكانت النتيجة أن اضمحلت هذه الأساطير والرموز (رموز الانبعاث)، لتنحل محلها رموز أخرى (معظمها صوفية). وهناك من بقي متمسكاً بها لكن موظفاً إياها بطريقة عسكرية أو ضدية كما جاء في قول السيّاب بعد أن تسرّب إليه الشك في قدرة تموز على النهوض ونفض أكفان الموت عن نفسه:

ناب الخنزير يشقّ يدي

ويغوص لظاه إلى كبدِي،

ودمى يتدفق، ينساب:

لم يغد شقائق أو قمحاً

لكن ملحًا.

"عشّار" .. وتحفق ثواب

⁽¹⁾ - ينظر حيرا إبراهيم حيرا: المرحلة الخامسة المؤسسة للحياة للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1979، ص74.

وتعرف حيالي أعشاب
 من نعل يخفق كالبرق
 كالبرق الخلب ينساب
 لو يومض في عرقى
 نور، فيضيء لمي الدنيا
 لو أنهض، لو أحيا
 لو أسفى! آه لو أسفى!
 لو أن عروقى أغتاب!
 وتفقل ثغري عشتار،
 فكان على فمها ظلمة
 تثنا على وتنطبق،
 فيما بعنى الألق
 أنا والعتمة^(١)

هذا تبدو فكرة الانبعاث بعيدة، و يبدو الشاعر حزيناً يخيم عليه اليأس – من الوضع الاجتماعي والحضاري – والعرض، ويحس بناب الظلم ينفذ إلى كبد، بعد أن عادت حياته ملحاً لا نبت فيه، ورمزاً للبوار والجدب. أما (عشتار) واهية الحياة والنور فصارت هي الأخرى عاجزة مثله لا تستطيع أن تفعل شيئاً، بل أكثر من ذلك أصبحت الظلمة تثنا من فيها، دون أن تترك بسمة للأمل والرجاء في أفق (تموز). إن أمل الشاعر – المتهد بنموز – قليل جداً، ولا يمكنه رسم الطريق فتموز عاجز عن الانبعاث. وبدل الخلاص من اليأس والمرض الذي قيده سنين عدة، وباتت نفسه قاب قوسين أو أدنى من الموت. أمر بعيد المثال، وهذا على الرغم من إيمانه بالانبعاث والنيوض الذي تؤكد بعض فصائده. فهو في هذه القصيدة يفضل العدم والراحة الأبدية لنفسه (الجيkor) التي ترمز إلى كل ما يحبه على الإطلاق.
 هيات. أنيثق النور
 ودمائي تظلم في الوادي؟

^(١) – بدر شاكر السباعي: المدبلون 410/1 – 411.

أيسقسق فيها عصفر
 ولسانى كومة أعواد؟
 والحقل، متى يلد القمح
 والورد، وجرحى مغفور
 وعظيمى ناضحة ملحاً؟
 لا شيء سوى العدم العدم،
 والموت هو الموت الباقي⁽¹⁾

يتضح أن تموز القصيدة غير تموز الأسطورة وإن اشتراكا في الاسم، فقد استطاع السبّاب من خلال هذا المزج بين الشعري والأسطوري أن يبرز المنحى الجديد لعملية توظيف التراث، ويضفي على تجربته الشعرية بعدا ذكريا يسمح له بتجسيد رؤيته للحياة والموت. أما من الناحية الفنية فيتيضح أن الرمز الشعري، سواء أكان أسطوريا أم تاريخيا، فهو ليس قالبا جاهزا أو نظاما إشاريا، يذكر بدلاته ومعناه في جميع النصوص، بل هو نتيجة لكل ممارسة شعرية جديدة تطمح لأن تكون مقردة في طريقتها وأسلوبها. فالشاعر أثناء عملية الإبداع والكتابة يصنع رموزه بطريقته الخاصة وفق ما تملئه عليه تجربته ورؤيتها. فإن عدنا إلى القصيدة مرة ثانية، نجد أن السبّاب قد دخل في عملية تناص عكسي مع النص الأسطوري، فلم يأخذ الرمز بدلاته الأسطورية، وإنما راح يبني إلى جانب تلك الدلالة، دلالة أخرى مخالفة لها تماماً، وهذا ليس من باب التقليد أو المحاكاة كما اعتقاد أحمد المعاودي⁽²⁾ وإنما هو عملية إنتاج لمعنى جديد، مما يؤكد أن الرمز عند بعض الشعراء المعاصرين ينبغي أن لا يفهم ويقرأ بالعودة إلى سياقاته القديمة، بل بالرجوع إلى معناه وإيحاءاته التي ابتناها الشعر في الكلام وبالكلام. لكن لا ينبغي أن يفهم أننا ننفي تماماً الدلالة الأولى للرمز.

فالرمز الأسطوري يظل محافظاً على إيحاءاته وظلاله مهما كانت عملية توظيفه في الشعر، حتى وإن بدأ خافته في بعض النصوص، فبمجرد ذكر رمز معين ول يكن (تموز) على سبيل المثال، فإن ذكر الاسم (تموز) يظل يحمل تلك الأبعاد والدلائل التي زخرت بها الأسطورة، مما يجعل المتنافي داخل

⁽¹⁾ - بادر شاكر السبّاب: الميزان 412/1 - 413.

⁽²⁾ - بطرس: أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث. ص 178.

فضاء معين يصعب عليه الانتقال منه إلى فضاء شعري آخر ما لم تكن هناك قرائن تسمح بتجاوز المعنى الأول إلى المعنى الثاني على حد تعبير عبد القاهر الجرجاني^(١).

لقد أدرك الشعراً هذا الأمر في بداية الرحلة، فكانوا يشرحون رموزهم ويشيرون إلى أصولها في هوماش نصوصهم، وكانوا يتدرجون بالرمز من معناه الأصلي إلى معانٍ جديدة تسمح للمنتفى بالولوج إلى عالم القصيدة بتدرج في غير كلل أو غموض يفسدان عليه متعة الفهم والتذوق. وانطلاقاً من إيمان الشعراء المعاصررين بضرورة التغيير والابتعاث حاول خليل حاوي استثمار الشخصيات والرموز الأسطورية اليهودية والمسيحية لتحقيق هذا التغيير، ففي ديوانه (نهر الرماد) – النير رمز الحياة والرماد رمز الموت – الذي شخص فيه معاناة مجتمعه وهو يزحف بخطى متعرّضة نحو النبوض والابتعاث وقد أصابه ما أصابه من التدهور والتخلّف والسام، إشارة واضحة ودعوة إلى الاعتراف من منابع الثقافات وأصولها.

كان خليل حاوي، كما يوحى بذلك عنوان هذا الديوان يعني من الازدواجية والانفصام بين الواقع والمثال، الصورة والمادة، الوجه والقناع، وكأنه مفروض عليه أن يمر بالمصير نفسه الذي مر به (بروميثيوس) و(سيزيف) اللذان ظلا يحملان الهموم والعذاب. ونعتقد أن ليس هناك قصيدة في شعره إلا وتؤوحي ببعدين الصوتين الأدبيين الذين يتجلّيانه ويفريان في أحشائه وأعماق روحه، وهذا على الرغم من الحلم الذي كان يراوده والمتمثل في حبه للحياة والانتصار، ويدو ذلك جلياً في هذا التوسل الصريح إلى آلهة الخصب والابتعاث:

يا إله الخصب، يا بعلأ يفرض

التربة العاقر

يا شمس الحصيد

يا إليها ينفض القبر

ويا فصححاً مجيد.

أنت يا تموز، يا شمس الحصيد

(١) - ينظر: دلائل الإعجاز (في غسل الماء)، تخيّب محمد عبد، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت 1981، ص 207.

نجا، نجَّ عروق الأرض
من عقم دهانها ودهان⁽¹⁾

يكاد يكون هذا المقطع طقساً سحرياً وممارسة رمزية لشعائر الخصب والنمو، فالأرض العاقر تروي بيدار بعل، والشمس شرق بانبعث تموز، وال المسيح يفرض القبر عبر الفصح إنها شبكة من الطقوس والرموز التي كان يؤمّن بها البدائيون، اهتدى إليها حاوي بهدي من معاناته وتجربته التي انبنت أساساً على الأمل و فعل التجاوز والتخطي، غير أن هذا الأمل في رأيه، – كما سيتضح في قصيده السندياد في رحلته الثامنة – لا يمكن أن يولد إلا من خلال الإحساس التام بالأنبياء والزوال الشامل بواسطة نار محقة أو طوفان جارف:

إن يكن، رباد،
لا يحيي عروق العتيقنا
غير نار تلد العنقاء، نار
تنفذى من رماد الموت فيينا،
في القرار،
فنلعن من جحيم النار
ما يعنخنا البعث اليقينا⁽²⁾

تسهيّم أسطورة العنقاء التي تموت ثم يلتبس رمادها فتحيا ثانية في تأكيد هذا المعنى أو الأمل المتوكّي عند الشاعر، فموت العنقاء وابعاثها إشارة رمزية إلى ضرورة الافتتاح بالتضحيّة من أجل النجا و الخلاص، وقد جاءت كلمة (فلنعلن) وهي لحظة متقدّمة بدلالات الاستعداد لتحمل الصداع والمشاق، لترجح الكفة وترتبط بين الرؤيا وحقيقة المعاناة في الواقع، فانبعاث عند الشاعر لا يمكن أن يتحقق بغير تطير، والتطير لا يمكن أن يكون بغير معاناة الاحتراق والاغتسال.

كان في الآفاق والأرض سكون
ثم صاحت بومة، هاجت خفافيش
رجا الآفاق اكفرأ

(1) - خليل حاوي: الديوان، دار المعرفة، بيروت 1993، ص 119—120.

(2) - خليل حاوي: الديوان، ص 125—126.

ودَوَتْ جِلْجَةُ الرَّعْدِ

فَشَقَّتْ سَحْبَاً حَمَراءَ حَرَىٰ

أَمْطَرَتْ جَمَراً وَكِبْرِيَّاً وَمَلْحًا وَسَمْوَمٍ

وَجَرَى السَّبِيلُ بِرَاكِينِ الْجَحِيمِ

أَحْرَقَ الْفَرِيهَ، عَرَاهَا،

طَوَى الْفَتْلَىٰ وَمَرَّا^(١)

وفي (أنشودة المطر) ما يؤكد هذا المعنى، حيث يشير السياق من خلال مأساة العراق الواقع المتredi فيها إلى ملامح الغد الجديد:

أَكَادُ أَسْمَعَ الْعَرَاقَ يَنْهَرُ الرَّعْدُوْدُ

وَيَخْزُنُ الْبَرْوَقَ فِي السَّهْوَلِ وَالْجَبَالِ،

هَنَى إِذَا مَا فَضَّ عَنْهَا خَتْمَهَا الرَّجَالُ

لَمْ تَنْرُكِ الْرِّيَاحُ مِنْ ثَمُودٍ

فِي الْوَادِ مِنْ أَثْرٍ^(٢)

وخلال هذه القول، فإن اكتشاف الشعراء المعاصرین لهذه الأسطورة وما يتعلّق بها من رموز وطقوس، قد مكنهم من التعبير عن تجاربهم بطرق فنية سمحت لهم بنقل الشعر إلى دائرة أوسع بعيداً عن التقليد واجترار المكرور ومحاكاة الموضوعات التقليدية، وفتح لهم باب الإبداع وتجسيد الرؤى وعرض التأملات والأفكار. ولعلنا لا نبالغ إن قلنا إن أكثر من ثلثي الشعر العربي المعاصر قد بني على بقايا هذه الأساطير والمعتقدات التي أبدعها المخلية الشعبية واحتضنت بيتها الأجيال على مر العصور.

^(١) - حبيب حنواري: المديوان، ص 111-112.

^(٢) - بادر شاكر السياق: المديوان 1، 477.

ج - أسطورة بروميثيوس⁽¹⁾ (الثورة والتمرد):

تعد أسطورة برميثيوس من الأساطير التي استووت الشاعر العربي المعاصر في بيته عن نموذج قوي يستطيع أن يجسّد من خلاله رغبته في الانتصار والتحرر من القيد والحواجز، والتطلع إلى المعرفة بهدف تخلص الإنسان من التبعية الإلنية وجعله سيداً حرّاً يصنع حياته ويقرر مصيره بنفسه.

وقد صارت أسطورة برميثيوس، منذ قديم الزمان، معيناً لا ينضب اغترف منها الشعراء والفنانون فتحت عنهم هيزبودوس في قصيده (الأعمال والأيام) على أنه الرحيم الذي يرى الناس ويعطف عليهم، ورأى فيه أفلاطون في (فيتاغورس) أباً لكل الأجناس البشرية. كما وأشار إليه الشاعر اليوناني أشليوس وجعله بطلاً لمسرحيته (برميسيوس في القيد) و(برميسيوس الطليق) حيث نجد هذا الأخير يفخر بما فعله من خير في سبيل إسعاد البشر⁽²⁾، وحملهم على كسر القيد بواسطة المعرفة وحمل مشعل النار رمز الحركة والحياة.

ولعل من أشهر الأدباء الذين وظفوا هذا الشخصية في أعمالهم الأدبية في العصر الحديث "جوه" في مسرحيته (بروميثيوس) 1873، والشاعر الرومانطيكي الإنجليزي "شيلي" في مسرحيته المترجمة إلى العربية تحت عنوان (بروميثيوس انطليق) التي وظف فيها بروميثيوس رمزاً لمن يضحى في سبيل مستقبل الإنسانية وفجرها الجديد. وقد كان "شيلي" يحلم بهذا الفجر الذي يحمل لواء الحكمة والشعراء والمصنون في سبيل الإنسانية، لأن كل واحد من

(1) - يُنظر إلى أسطوري من صنع الحبيبة اليابانية السينائية، تروي الأسطورة أنه رأى شاقب فكره أنه يمكن للبشر أن يعيشوا سعيداً إذا ما تحصلوا على النار. فاستعطف زروس كثیر الأذى أن يتحقق إياها، إلا أن زروس أحابه عانياً ((بالesar سرف يصبح هو البشر في عادة المهاارة فيضرون أنفسهم أنماداً لذاته)). لم يكتفى بروميثيوس بغضب زروس وقرر أن ينزل النار إلى الأرض. عصبه عليه هنا الأخير وأمر الأذى أن تأخذ هذه إلى حل كثيناوس. وتنادى إلى صحراء ضخمة يؤمنها نسر بري متوجه بشر حساد العارى ويلتبثهم كثيناوس كل صباح، ليسموا له كيد حديث في المساء. وعلى الرغم من هذا العذاب فقد ظل السطير حاماً، لم يطلب الرحمة والصفح إلى أن حننه هيراكلين. حول هذه الأسطورة ينظر: شرقى عبد الحكيم؛ موسوعة الشكوى والأساطير العربية، دار العودة، بيروت، ط١، 1982، ص١٠٠، وأيضاً، ماكس شابيرو: معجم الأساطير، ترجمة: حنا عبود، منشورات دار علاء الدين، دمشق، 1999، ص٢٠٩، برنارد إيلمسن: ميثولوجيا الأبطال والأذى والوحش، ترجمة: حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1997، ص٦٣.

(2) - ينظر: محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار العودة، بيروت 1983، ص٣١٠.

هؤلاء إنما هو بروميثيوس جديد⁽¹⁾.

وَقَبْلُ الْحَدِيثِ عَنْ هَذِهِ الْأَسْطُورَةِ فِي الشِّعْرِ الْعَرَبِيِّ الْمُعَاصرِ وَمَا تَرْمِزُ إِلَيْهِ مِنْ دَلَالَاتٍ وَأَبعادَ أَغْنَتِ النَّصِّ وَأَضْفَتْ عَلَيْهِ طَابِعًا إِنسانِيًّا وَشَموليًّا عَامًّا، نَشِيرُ إِلَى أَنَّ هَذِهِ الْأَسْطُورَةَ تَشَبَّهُ فِي أَكْثَرِ مِنْ نَقْطَةٍ الْقَصَّةِ الشَّعْبِيَّةِ الَّتِي نَسْجَتْ حَوْلَ صَلْبِ الْمَسِيحِ عَلَيْهِ السَّلَامُ⁽²⁾، فَكَلَاهُمَا قَدِمَ نَفْسَهُ فَداءً لِتَخْلِصِ الْبَشَرِيَّةَ مِنَ الْعَنَاءِ وَالْقَهْرِ، وَكَلَاهُمَا حَاوَلَ أَنْ يَجْسِدْ حَكَائِيًّا فَكِرَةَ الْاسْتَشَادِ مِنْ أَجْلِ الْآخَرِينَ، فَأَصْبَحَا رَمْزَيْنَ مِنْ رَمْزَيْنَ الْفَداءِ وَالْتَّضْحِيَّةِ، وَبِهَذِهِ الرَّمْزِيَّةِ أَوِ الدَّلَالَةِ يُوظِفَانَ فِي أَغْلِبِ الْقَصَّانِ الْشَّعْرِيِّ، حَتَّىٰ وَإِنْ لَمْ يَذْكُرْ اسْمَيهِمَا، لَأَنَّ مَا يَهُمُ الشَّاعِرُ هُوَ سَرِيَانٌ هَذِهِ الرُّوحُ - رُوحُ التَّضْحِيَّةِ وَالْاسْتَشَادِ أَوِ الرُّوحُ الْبِرُومِيَّوِيَّةُ إِنْ صَحَّ هَذَا التَّعبِيرُ - فِي الْقَصِيدَةِ وَلَا يَهُمْ سَوَاءً ذَكْرُ بِرُومِيَّوِيسْ أوْ غَيْرِهِ يَقُولُ مُحَمَّدُ جَمِيلُ شَلْشُ:

سَارِقُ النَّارِ، رَفِيقُ فِي الْمَصِيرِ،

لَمْ يَزُلْ يَحْلِمُ بِالْفَجْرِ الْكَبِيرِ،

كَبِدًا، أَقْوَى مِنَ الْآَلَامِ..

وَالْأَحْزَانِ..

وَالصَّمْتُ الْمَرِيرُ

كَبِدًا مَنْصُدَعَةَ،

يَنْهَشُ النَّسْرُ بِقَابِيَاهَا..

وَتَنْرُو..

.....

سَارِقًا مَا زَالَ فِيْنَا،

يَحْمِلُ الْمَشْعُلَ فِي الْأَعْمَاقِ دِيْنَا،

وَيَقْنِي لِعَبِيرِ الشَّمْسِ..

فِي أَعْمَاقِ لَيلِ "الْعَاشِرَةِ" *

يَا عَدوَ الْفَجْرِ، إِنَّ الْفَجْرَ آتٍ،

(1) - ينظر: محمد غنيمي ملال: الأدب المغاربي، ص 310.

(2) - قال تعالى: **﴿وَمَا قَلَوْهُ وَمَا حَلَبُوهُ وَلَكُنْ شَبَهُمْ﴾** النساء: 156.

يستأنم محمد شلش في هذا المقطع عذاب بروميثيوس ليعبر من خلاله عن عذابه وألامه وهو داخل الزنزانة يستصرخ ويحلم بفجر جديد. إن توحد الشاعر بسارق النار - كما فضل هو التعبير عنه - أكسب عذابه غنى ومدلولاً، وأضفى عليه بعدها إنسانياً وأسطورياً، وجعل وقعة في الملتقى حياً متقدماً. فالشاعر المتّحد ببروميثيوس يرفض الاستسلام ويأبى الخضوع والانسياق ويطمّ بالانتصار على الرغم من العذاب الشديد، ما دام هناك بقايا حياة في كبدته:

يا عدو الفجر... يا نسل النسور الفاجرة،
لم تزل بقايا حياء
في دمي، في فلذة من كبدِي المنصدعة،
لم يزل يخفق قلبي للفصول الأربع،
لم أزل أؤمن بالإنسان
في وهن^(٢)

إن المعنى الأولى الذي يوحى به هذا المقطع، بالإضافة إلى روح التضحية والاستشهاد، هو هذا العنصر الجديد المتمثل في القدرة على الانبعاث والتعاقب (لم يزل يخفق قلبي للفصول الأربع)، وفي توحد الذات المبدعة (الشاعر) بالزمان، إشارة إلى عمق المعاناة والرغبة في التمسك بخيط اللحظة الأبدية، وهو إلى جانب هذا المعنى يكشف إصرار الشاعر وإيمانه بطريق الاستشهاد والتضحية الذي لا يمكن أن يؤدي إلى ممالك آخر غير ممالك الخلود والبقاء^(٣). غير أن الإنسان المعاصر كما يرى عبد الوهاب البياتي قد خان بطولة بروميثيوس لأنّه يسعى إلى الطعام أكثر من سعيه إلى الحرية التي منحه إياها هذا البطل. ولو أن بروميثيوس عاد إلى الأرض كما يقول أليبر كاموا (1960-1913) لوقف الناس منه الآن مثلما وقف الأرباب منه بالأمس، سيربطونه إلى

^(١) - محمد جمیل شلش: *المدیوان*، دار العودة، بيروت، ط٨، 1197، ص 102-103.

^(٢) - محمد جمیل شلش: *المدیوان*، ص 103.

^(٣) - قال تعالى (فَوْلَا تُحسِنَ النَّاسُ مَا قُلُّوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَالَهُ مَا أَحْبَبَهُمْ وَمَا زَرُّوكُمْ) آل عمران:

الصخرة باسم الإنسانية، مع أنه أقدم رمز لها^(١) وقد تجلت هذه الصورة واضحة عند البياتي حيث ظهر بروميثيوس وقد بلغ حداً من اليأس والبكاء، والضعف:

داروا مع الشمس فانهارت عزائمهم
وعاد أولئم ينعي على الثاني
وسارق النار لم يبرح كعادته
يسابق الريح من حان إلى حان
ولم تزل لغنة الآباء تتبعه
وتحجب الأرض عن مصباحه القاني
ولم تزل في السجون السود رائحة
وفي الملاجن من تاريخه العالي
مشاعل كلما الطاغوت أطهاها،
عادت تضيء على أشلاء إنسان
عصر البطولات وقد ولّى، وهو أنذا
أعوذ من عالم الموتى بخذلان
وحتدي احترقت! أنا وحدي! وكم عبرت
ببي الشموس ولم تحفل بأحزاني
أني غفرت لهم
أني رثيت لهم!
أني تركت لهم
يا رب أكفاني!^(٢)

(١) - بطرس إحسان عباس: من الذي سرق النار (محاضرات في النقد والأدب) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٠، ص ١١٢.

(٢) - عبد الرحيم البياتي: المدبران، دار العروبة، بيروت، ط٣، ١٩٧٩، ص ١٨٠ - ١٨١ (سارق النار).

د - أسطورة سيزيف^(١) (دمز الإدانة المطلقة والفشل الأزلّي):

إن الوقوف عند هذه الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، وإحصاء القصائد التي وظفت فيها، يُبرّز مدى اهتمام الشعراء المعاصرین على اختلاف توجهاتهم وأفكارهم، بهذه الأسطورة التي تكاد تكون سمة مميزة لبعضهم، كما سيتضح بعد قليل.

ترمز أسطورة سيزيف باختصار إلى مجانية العمل الإنساني وضياع الجهد، كما أنها تجسيد للإحسان بالعبث واللاجدوى ((بانعدام التوافق أو الانسجام بين حاجة الذهن إلى الترابط المنطقي، وبين انعدام المنطق في تركيب العالم))^(٢)، وهو إحساس رافق الإنسان منذ أن استعمل ذهنه وفكره في تلك الألغاز التي تواجهه في هذه الحياة، وقد ازداد هذا الإحساس حدة في العصر الحديث بسبب التغيرات الكبيرة التي طرأت على الواقع الإنساني على صعيد التفكير والتصور مما عمق هذا الإحساس، أو بالأحرى هذه الرؤية العبثية عند بعض الشعراء.

وإذا كان ألبير كامي وهو من المعجبين بهذه الأسطورة كما يظهر من خلال كتابه (أسطورة سيزيف) – الذي نقله إلى العربية الأستاذ أنيس زكي حسن – يأخذها بهذا المعنى، دون أن يضيف إليه شيئاً، ليقيم عليه جوهر فلسفته حول نظرته إلى الإنسان والمجتمع، مثله مثل الأدباء العبيفين الذي يؤمنون بانعدام الهدف انعداماً مطلقاً من الحياة. فإن الشاعر العربي المعاصر كان خلافاً لذلك بحكم الرواسب الثابنة المستمدّة من الفكر العربي والعقيدة التي ترفض أن تكون الحياة عبئاً ولليوه^(٣). غير أن تأثر هذا الشاعر بالشعر الغربي، وفلسفاته بحكم الاحتكاك والتأثير والتأثير الحاصل بين الثقافات والحضارات، جعل هذا الإحساس بالعبث واللاجدوى يتفاقم لدى بعض الشعراء الذين عاشروا حالات من التقلب الفكري نتيجة انتماءاتهم المختلفة، أو نتيجة هذا التساؤل

^(١) - تسموي الأسطورة أ، الآفة حكمت على سيزيف، (فتشايه سر زرس الذي حتف ريجينا أسيبا). بالأعمال الشاقة وحمل الصخرة إلى رأس الجبل ليقفي بما إلى السفح، فيعود حملها ثانية. وهكذا إلى ما لا نهاية له. حول هذه الأسطورة ينظر: ماكس شابرو: مעםجم الأساطير ترجمة حما عسرد، ص 229.

^(٢) - جرون كرووكشاتك: ألبير كامي وأدب التمرد، ترجمة حلال العترى، دار الوطن العربي، دون تاریخ، ص 58.

^(٣) - قال تعالى //

المسئل المذكرة طرحته الفكر البشري عبر أسطورة (سيزيف) وهو يقوم برفع الصخرة من سفح الجبل إلى قمته دون غاية ولا هدف.

يقول صلاح عبد الصبور وهو يطرح السؤال نفسه:
ما غاية الإنسان من أتعابه، ما غاية الحياة؟
يا أيها الإله (١)!

لا يريد صلاح عبد الصبور من طرحه لهذا السؤال الوصول إلى إجابة، بقدر ما يريد التعبير عن رؤية فلسفية تؤكد عبئية الجهد الإنساني المبذول، ما دام هذا الجهد لا ينتهي إلى غاية أو هدف. الواقع أن هذا التساؤل نابع عن تساؤل آخر مفاده أنه إذا كان الإنسان محكوم عليه مسبقاً بالموت والجحيم فلماذا كل هذا الجهد والتعب؟ وهو سؤال طرحته من قبل أبو العلاء المعربي بشيء من التهكم والسخرية. ويزداد هذا الإحساس بالubit ومجانية التجربة الإنسانية حين يقول:

أموت لا يعرفني أحد

أموت لا يبكي أحد

وقد يقال، بين صحبى، فى مجتمع المسامرة

مجلسه كان هنا، وقد عبر

فيمن عبر...

يرحمه الله... (٢)

لقد تمكنت هذه الرؤيا، وهي في جوهرها رؤيا سيزيفية كما أسلفنا، من نفسيّة صلاح عبد الصبور فطبعت العديد من قصائده وبالخصوص تلك التي كتبها حين استشعر موت الإنسان، فأدى به هذا الشعور إلى التسليم بأن هذا الكون موبوء، لا يصلحه شيء (٣)، والأرض فيه بغي طامث (٤) أيامه مريضة (٥)، دنياه عجوز عقيم (٦)، وعالمه بموج بالتخليط والقمامه (١)، وبأن

(١) - صلاح عبد الصبور: المدبران، دار المعرفة، بيروت، ط٤، ١٩٨٣، ص ٣٠.

(٢) - صلاح عبد الصبور: المدبران، ص ١٩٤ - ١٩٥.

(٣) - صلاح عبد الصبور: المدبران، ص ٢٦٧.

(٤) - صلاح عبد الصبور: المدبران، ص ٢٩٧.

(٥) - صلاح عبد الصبور: المدبران، ص ٣٣٤.

(٦) - صلاح عبد الصبور: المدبران، ص ١٣٧.

إنسان هذا العصر إنسان أجرف مزيف، غير أصيل:

يا صاحبى!...

ما نحن إلا نفضة رعناء من ريح سموم

أو منية حمقاء

والشيطان خالقنا ليجرح قدرة الله العظيم⁽²⁾

: أما

الإنسان الإنسان عبر

من أعوام

ومضى لم يعرفه البشر

حفر الحصباء، ونام

وتغطى بالآلام...⁽³⁾

هذا استطاع صلاح عبد الصبور أن يحول مضمون الأسطورة اليونانية إلى رؤيا شعرية وفلسفية مكنته من الغوص في غور حياتنا المعاصرة ليجلي سنتها البراق وجواهرها المزيف، ومن ثم فلا غرو أن يكون سيزيف هو البطل الذي يطل من هذه المقاطع الشعرية معبراً عن وحدة الشعور الإنساني حين ينتابه السأم والملل.

هـ - ألف ليلة وليلة:

إن الحديث عن أثر الليالي في الآداب الحديثة، حديث يطول وليس بوسعنا أن نخوض فيه الآن، فقد أفردت له دراسات خاصة، و((يكفي أن نعرف أن الليالي طبعت أكثر من ثلاثين مرة مختلفة في فرنسا وإنجلترا في القرن الثامن عشر وحده، وأنها نشرت نحو ثلاثة مرات في لغات أوروبا الغربية منذ ذلك الحين تتصور إلى أي حد تغلل هذا الأثر في نفوس هؤلاء القراء، وخاصة الأدباء منهم))⁽⁴⁾ الذين حملوا شخصيات الليالي، وبخاصة شهرزاد، الكثير من القضايا الرومانسية كتقدير الذات وتأكيد الشخصية وإثارة الحرية وترجيح

(1) - صلاح عبد الصبور: الديوان، ص 246.

(2) - صلاح عبد الصبور: الديوان، ص 38.

(3) - صلاح عبد الصبور: الديوان، ص 269.

(4) - سعيد التلمساوي: ألف ليلة وليلة، دار المعارف، مصر 1966، ص 75.

اعاطفة على العقل في الاهتاء إلى الحقائق، والسخرية بالملوك إذ إن ((شيرزاد قد هدت الملك إلى إنسانيته، وردهه عن غريزته الوحشية، لا بوساطة المنطق، بل العاطفة، فصارت رمزاً للحقيقة التي يعرفها المرء عن طريق هذا الشعور والحب، وبهذا المعنى الأخير انتقال "شيرزاد" إلينا في أدبنا المعاصر بفضل تأثير الآداب الأوروبية))^(١).

وقد تجاوز هذا التأثير المجال الأدبي إلى الفنون الأخرى كالسينما والموسيقى والرسم، وذلك لما في الليالي من مادة غزيرة ومتعة فيه لا تضاهي، فهي تجمع بين النثر والشعر، وبين العامية والفصحي، وبين سهولة الحديث وعمق الفكر، فهي تغذى الروح والخيال وتخاطب العقل والعاطفة.

^و - أسطورة السندياد⁽²⁾ (البحث والتحليل):

إذا كان الغربيون قد اهتموا كثيراً بشهرزاد وألووها العناية الكاملة لأسباب معينة كما سوف يتضح في الصفحات القادمة من هذا البحث، فإن الشعراء العرب قد ركزوا اهتمامهم على السندياد بوصفه رمزاً من رموز مورثة الشعبي، ونموذجأً عربياً جيداً من خلاله الإنسان طموحاته ورغباته، ولعلنا لا نبالغ إن قلنا مع علي عشري زايد⁽³⁾، إنه من بين الرموز والشخصيات الأكثر استحواذاً على اهتمام شعراءنا، فما من ديوان نفتحه من دواوين هؤلاء إلا ويطالعنا وجه السندياد من خلال قصيدة أو أكثر وما من شاعر إلا وقد اعتبر نفسه سندياد في مرحلة من مراحل تجربته الشعرية.

والسندباد كما تصوره ألف ليلة وليلة هو ذلك البطل الأسطوري المغامر الذي لا يهدأ له بال، لا يكاد يتنهي من رحلة حتى يشرع في أخرى، لذا فهو يمتاز عن غيره من الأبطال برحلاته الطويلة عبر البحار والجزر، وارتياحه أفالقاً غريبة وعوالم محبولة تقول عنها المرويات الشعبية الجزائرية "إلي رايج

⁽¹⁾ - محمد غنيم هلال: الأدب المقارن، دار العودة، بيروت 1983، ص 222.

(2) - تعد هذه الشخصية من أكثر شخصيات ألمانيا الحديثة تأثيراً على الأدب العربي والعربي، فقد أثرت إلى كتاب رحلات أن يُلخصوا حونها كتب قيمة، كالذى نراه في (رسالة كروز) و(رحلات حاليفر) وهما كتابان صادقاً بمحاجة كبيرة. ومن الذين تأثروا بهذه الشخصية أيضاً (جون فرن) و(هربرت هوجن ويلز). أما العرب فلم يتمتعوا بما إذا بعد مرض أكثر من قرنيين من اهتمام الغرب بها. وبعد الشاعر المصري صلاح عبد الصبور من بين الشعراء المعاصرین الأوائل، اكتشافاً لمزي

(3) - ينظر كتابه: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص ١٥٦.

إليها مفقود ولسي راجع منها مولود"⁽¹⁾. وعلى الرغم من تلك الأخطار والمخاوف المملاكة التي كانت تند طريقه وتدفع به إلى الموت بالغرق أو الاختطاف والأسر في الجزر الثانية، فإنه كان يعود دائمًا من رحلاته ظافراً منتصراً محلاً بالأموال والكنوز العجيبة.

في الليلة الثامنة والخمسين بعد الخامسة من ليالي ألف ليلة وليلة يبدأ السندياد البحري في سرد أولى سفاته على السندياد الحمال وجليسائه، مبتدئاً من حيث النهاية "إني ما وصلت إلى هذه السعادة وهذا المكان إلا بعد تعب شديد ومشقة عظيمة وأهواك كثيرة، وكم فاسيت في الزمن الأول من التعب والنصب، وقد سافرت سبع سفرات وكل سفرة لها حكاية تحرير الفكر، وكل ذلك بالقضاء والقدر وليس من المكتوب مفر ولا مهرب"⁽²⁾. ثم يبدأ من جديد في قص حكاياته: "اعلموا يا سادة يا كرام أنه كان لي أب تاجر وكان من أكبر الناس والتجار، وكان عنده مال كثير ونواول جزيل. وقد مات وأنا ولد صغير.." ⁽³⁾، لينتهي منها في الليلة الواحدة بعد الخامسة فائلاً: "..... ثم دخلت حارتي وجنت داري وقابلت أهلي وأصحابي وأحبابي، وخزنت جميع ما كان معى من البضائع وخواصلي، وقد حسب أهلي مدة غيابي عنهم في السفرة السابعة فوجدوها سبعاً وعشرين سنة، حتى قطعوا الرجاء مني، فلما جئت وأخبرتهم بجميع ما كان من أمري وما جرى لي صاروا كلهم يتعجبون من ذلك الأمر عجباً كبيراً وهنؤني بالسلامة، ثم إني تبت إلى الله تعالى عن السفر في البر والبحر بعد هذه السفرة السابعة التي هي غاية السفرات وقاطعة الشهوات، وشكرت الله سبحانه وتعالى وحمدته وأثنى عليه حيث أعادنى إلى أهلي وبладي وأوطاني..." ⁽⁴⁾

⁽¹⁾- من المستبعد أن يكون روأة الشّراث الشعبي الجزائري قد اقتبسوا هذه العبارة من ألف ليلة وليلة، وبالخصوص إذا علمنا أن هذه الأخيرة قد ترجمت آثاراً واضحة على النّصّة الشعية الجزائرية. تتول روزلين إيللي قريش في هذا الصدد: "وَنُمْ يَنْتَهِ ثَانِيَرْ كِتَابٍ "أَلْفَ لَيْلَةٍ وَلَيْلَةٍ" فِي الْأَوْسَاطِ الشَّعِيبِيَّةِ الْجَزَائِرِيَّةِ، عَلَى رِوَايَةِ نَصْبَيْسَةِ هُنَّ. مَلَ يَنْعَدِي إِلَى التَّحْوِيرِ الْأَخْلَقِيِّ تَنْسِهِ الْأَدَبِيِّ يَنْتَهِ قَصْصَيْن مَأْسُولَوْنَ مَصْطَبَيْنَ بِصَنْفِهِ "أَلْفَ لَيْلَةٍ وَلَيْلَةٍ" النّصّة الشعية الجزائرية ذات الأصول العربي. ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1980 ص 190.

⁽²⁾- ألف ليلة وليلة، منشورات دار مكتبة الحياة بيروت 3/399

⁽³⁾- ألف ليلة وليلة، منشورات دار مكتبة الحياة بيروت 3/399

⁽⁴⁾- ألف ليلة وليلة، منشورات دار مكتبة الحياة بيروت 4/23

كان الدافع واضحاً وراء رحلات السندياد: التجارة والمغامرة والفضول، يؤكّد ذلك قوله: "فأشرقت نفسي إلى الفرجة في البلاد وإلى ركوب البحر وعشرة التجارة وسماع الأخبار"^(١) بالإضافة إلى الصعم الذي تؤكّد هذه نفسيّها في قوله: "وهذا الذي أقصي من طمعي"^(٢) فالسندياد من حيث هذه الدوافع وغيرها رمز لقلق الإنسان وطموحه الامتناهي إلى الحرية والانسلاخ من القيود، والرغبة في الكشف عن المجهول والغامض بالمخاطرة وركوب الخطير وتخطي الصعب، وتجاوز المكرور السائد.

هذه الأشياء كلها استوبيت الشاعر العربي المعاصر، فكان توظيفه لها الرمز المتعدد الدلالات والقيم، مسلكاً إلى تجاوز الواقع العربي، المهزوم، واستشرافاً إلى عالم أكثر رحابة يمكنه من تحقيق ذاته الفردية والجماعية، لأن دلالة السندياد من الناحية الرمزية ذات بعدين، بعد فردي يجلّى من خلاله فرادته الشخصية، وبعد جماعي تتفرّع قيمته في حقل التجربة الإنسانية التي تمثّل في رحابة حضورها عبر الزمان والمكان، وهذا ما أدى بعزم الدين إسماعيل إلى تأكيد هذه الثنائية، فبقي في نظره "عادية على المستوى الجماعي للإنسان، لأن قصة الإنسانية إجمالاً هي قصة المغامرة في سبيل كشف المجهول، وهي غير عادية على المستوى الفردي، لأننا ألقاً الفرد الذي تتلخص فيه التجربة الإنسانية نادراً"^(٣)، وهذه الأسباب نجد هذه الأسطورة تجر لدّي المتلقّي حقوقاً دلالية متعددة وتجليات لا نهاية، وهذا ما جعل الشاعر العربي المعاصر يتّماهي بها إبداعياً، متذمّزاً منها رمزاً لتجسيد روئيه والتعبير عن جوانب تجربته التي تعدّ مغامرة مستمرة في سبيل الكشف وارتياح المجهول بحثاً عن كنوز الشعر طوراً، والابتعاث من التخلف والتقدّم طوراً آخر.

وتبعاً لنعدد ملامح السندياد وجوهه في الشعر المعاصر فقد اتّخذ دلالات عدّة فنية وحضارية وذاتية، كما سيتّضح عند عبد الصبور وخليل حاوي وبدر شاكر السياب.

-صلاح عبد الصبور (البحث عن كنوز الشعر والمعرفة):

يعُدّ صلاح عبد الصبور من الشعراء الرواد الذين أسهموا في تأصيل هذا التوظيف برؤيا معاصرة تتوالّج فيها جملة من العلاقة الحكائية التي تتمّ عن

^(١)-ألف ليلة وليلة، مشورات دار مكتبة الحياة بيروت ٤٦

^(٢)-ألف ليلة وليلة، مشورات دار مكتبة الحياة بيروت ٤٦

^(٣)-ينظر: عز الدين إسماعيل: "الشعر العربي المعاصر" ص 203

تداخل عدة نصوص بطريقة فنية وسليمة، وهي تؤدي تعددًا دلاليًا يتراوح حضوره بين حقل الشعر والمسرح الشعري. ومن ثم يمكن القول إن توظيف صلاح عبد الصبور لأسطورة السندياد لم يتم عبر صيغ ميكانيكية إسقاطية جاهزة، بقدر ما تم عبر إداع لغة حاكية معاصرة تتفصل مع دلالة السندياد.

ففي قصidته (رحلة في الليل)⁽¹⁾ من ديوانه الأول (الناس في بلادي)، يتجلّى اهتمامه المبكر بهذا الرمز، حيث جعله البؤرة الأساسية التي تحكم جميع خيوط القصيدة سواء من حيث الدلالة أو البناء الفني، فمن حيث الدلالة نجد السندياد هو البديل الموضوعي لصديقة الشاعر وإن جاء في المستوى الثاني من مستويات الخطاب. تبدأ القصيدة بهذا العنوان الفرعي (بحر الحداد) وكلمة (بحر) كما هو معروف في حكاية السندياد، من السمات الجوهرية الدالية عليه لهذا قرن الرواи اسمه بالبحر فقال (السندياد البحري)، فالسندياد والبحر يمثّلان متلازمتان لا يمكن الفصل بينهما، إن لم نقل أن البحر (الماء) هو عنصر التزامن الذي يمكن أن نقرأ هذه الأسطورة على أساسه، لأنّه السياق المؤدي إلى تشكيل عناصرها وتقويم بنائها الموحدة، فالبحر هو المجال الذي كان سندياد يصنّع من خلاله مغامراته ويحقق رغباته وأحلامه.

إذا كان بحر السندياد مصدرًا للغنّي والجواهر والكنوز، فإن بحر صلاح عبد الصبور، كما يوحى بذلك العنوان، عكس ذلك تماماً، فهو بحر الحداد والعدم والظلمة والضياع، مات فيه الرخ، سبيل النجا والخلاص وتنقطع فيه السبل.

بهذه المفارقة، ومن داخل أسطورة السندياد نفسها يبدأ صلاح عبد الصبور ينسج خيوط أسطورة جديدة منسجمة مع تجربته وأفاق تطلعاته إلى غد تولد فيه نفسه من جديد.

تشكل القصيدة من ستة مقاطع تنفصل بينها عناوين فرعية، لكنها تصب جميعاً في منبع واحد لتصنع دفق القصيدة ومشهدها العام، ففي المقطع الرابع تحت عنوان (السندياد) يقول صلاح عبد الصبور:

في آخر المساء يمتلي الوساد بالورق
كوجه فار ميت طلامس الخطوط

⁽¹⁾- صلاح عبد الصبور: الديوان ص 7

ويُنْصَحُ الْجَبَّانُ بِالْعَرْقِ
وَيُلَتُوِي الدُّخَانَ أَخْطَبُوطَ
فِي آخِرِ الْمَسَاءِ عَادَ السَّنْدِبَادَ
لِبِرْسَى السَّفَنِ

وفي الصباح يعقد الندمان مجلس الندم
ليسمعوا حكاية الضياع في بحر عدم
الستندياد:

(لا تأك للرفيق عن مخاطر الطرق) ^(١)

(إن قات للصاهي انشئت قال: كَيْفَ؟)

(السندباد كالإعصار ابن يهؤ يعمت)

النداوى:

هذا مجال سندباد أن نجوب في البلاد

إنا هنا نضاجع النساء

ونغرس الكرؤم

ونعصر النبيذ للشتاء

ونقرأ (الكتاب) في الصباح والمساء

وَهِنَّمَا تَعُودُ نَعْدُ نَحْنُ مَجْلِسُ النَّذْمِ

تعكس لنا حكاية الضياع في بحر العدم⁽²⁾

سندباد هذا المقطع الشعري غير سندباد الأسطورة أو ألف ليلة وليلة، لأنه لم يعد ذلك البطل المغامر الذي تحركه الأسواق إلى ركوب البحر وتحطيم الصعب، فهو هنا شخصية عاديّة تروي للنامي حكاية السندباد البحري ومغامراته لعلها تحرك فيهم رغبة التفرد والانبعاث من القيد. لكن هنالك أن يخرج هؤلاء ويجبووا البلاد مثّما فعل السندباد، إنهم هنا يضاجعون النساء ويعصرن النبيذ ويستمتعون بالحكايات. لم يعد السندباد قادرًا على بعثتهم من جديد أو حتى تحريك عواطفهم وانفعالاتهم، وفي ذلك إشارة من الشاعر إلى

(١) يذكرنا هذا الكلام بالشاعر العربي الخاتم (الزبيق في الطبق) مما يدل على تشيبة الشاعر بالتراث.

⁽²⁾-صلاح عبد العزير: المديران ص 10-11

الواقع المهزوم الذي آثر الاستقرار وألف الثبات، واكتفى أفراده بالسماع عن الأبطال والشخصيات دون محاكاتهم أو التأثر بهم.

وإذا كانت هذه هي حال المجتمع العربي المعاصر الرافض للتغيير والانبعاث فإن حال الشاعر غير ذلك لأنه ينشد الميلاد والتجدد اللذين كان يطليهما السنديباد في كل سفرة من سفراته:

في الفجر يا صديقتي تولد نفسي من جديد

كل صباح أحتفي بعيدها السعيد

ما زلت حياً! فرحتي! ما زلت والكلام والسباب

والسعال

وشاطئ البحار ما يزال يقذف الأصداف واللآل

والسحب ما تزال

تسع، والمخاصض يلجن النساء للوساد^(١)

ولو عدنا مرة ثانية إلى قصيدة (رحلة في الليل) وتأملنا قليلاً مقطوعها الرابع (السنديباد) لرأينا أنها تتكون من ثلاثة حركات من حيث الأسلوب المعتمد في توظيف هذا الرمز أو الشخصية، ففي الحركة الأولى تحدث عنها بضمير الغائب، وفي الثانية بضمير المتكلم، وفي الثالثة بضمير المخاطب وفي "الأحوال الثلاثة" كان السنديباد موجوداً، أي أن الشاعر خلق الشخصية وحلها تجربته المعاصرة في الحركة الأولى، وحين استوت على سوقها تلبس بها كقناع في الحركة الثانية فأصبح هو هي، وبعد أن تقنع بها حاول إغراء الجماعة أن تصنع صنيعه فلم تستجب لدعواه^(٢). ويمكن إدراج هذا الأسلوب ضمن أساليب (الالتفات)^(٣) المعروفة في البلاغة العربية القديمة بشيء من التوسيع.

إن اهتمام صلاح الصبور بأسطورة السنديباد وغيرها من كنوز التراث الشعبي المحلي والعالمي في هذه المرحلة المبكرة من إنتاجه الشعري دليل

^(١)- صلاح عبد الصبور: المديوان ص 12

^(٢)- محضار علي أبو غالى: سنديباد صلاح عبد الصبور (فن أسطوري) مجلة عام النك، الكويت، الخد العدد 4 / أفريل / يونيو 1996

^(٣)- الاشتفات كما يعرفه ابن المعتز (هو الصرف المتكلم عن المخاطبة إلى الإحبار، وعن الإحبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك). ومن الاشتفات الاصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر" كتاب البياع تحقيق إغناطيوس كراتشتوفسكي، دار المسيرة بيروت ط2 1982 ص 58

واضح على تقديره لهذا التراث وما يحمله من قيم جمالية ومعانٍ سامية
بإمكانها إغناء القصيدة وتحجير طاقات المبدع وعقرباته الفنية.

لقد وجد صلاح عبد الصبور في أسطورة السندياد التي اتخذ منها فناعاً
ومجالاً رحباً لبساط أفكاره وتأملاته الفلسفية على مدى تطور مراحل حياته
الشعرية التي يمكن تقسيمها إلى ثلاثة مراحل؛ كان السندياد في كل واحدة منها
يظهر بوجه معين وصورة مختلفة لما ألفناه من قبل.

تبدأ المرحلة الأولى بديوانه الأول (الناس في بلادي)؛ يتجلى السندياد في
رحلة لاهثة وراء كنوز المعرفة، ورغبة جامحة في امتلاك بنیوں القول
وناصية العطاء الشعري، إنها رحلة الشاعر نفسه في سبيل الإبداع والبحث عن
الكلمات والحرروف، فهو يرحل كما رحل السندياد رغبة في الكشف عن عوالم
شعرية أخرى، تمكنه من الانفلات من قبضة التقليد وإعادة ما أبدعه القدماء،
صانعاً سفينته (أوراقه وخطاطنه) ناشراً قلاعه (خياله)، راحلاً عبر المجهول
(عوالم الفن والفكر)، باحثاً عن الثروة والجواهر (الحقيقة).

صنعت مركباً من الدخان والمداد والورق

رباتها أمهر من قاد سفيننا في خضم

وفوق قمة السفين يتحقق العلم

وجه حبيبي خيمة من نور

وجه حبيبي بيرقى المنشور

جبت الليالي باحثاً في جوفها عن المؤلفة

وعدت في الجراب بضعة من المحار

وكومة من الحصى، وبضعة من الجمار

وما وجدت المؤلفة

سيتي، إليك قلبني، وأغفر لي، أبىض كاللؤلؤة

وطيب كاللؤلؤة

ولامع كاللؤلؤة

هدية الفقير

نلاحظ في هذا المقطع مزجاً واضحاً وتدخلاً نصياً بارزاً بين عناصر الرحلة عند كل من الشاعر والسندياد، يكشف عنها السطر الأول حين يذكر الشاعر الدخان والمداد والورق، بجانب السفين والربان. ولعل أول ملاحظة ستوثق قارئ هذا المقطع هو عزوف صلاح عبد الصبور عن ذكر شخصية السندياد صراحة، واكتفاؤه بالتلميح، وهو ما نجده أيضاً في قصيده (أناشيد غرام)، وتعد هذه الطريقة من الأساليب الفنية التي اعتمد عليها الشاعر في توظيف الشخصيات التراثية، فهو لا يصرح بالأساطير والشخصيات والأحداث وإنما يومئ إليها خفية مستعملًا الألفاظ والكلمات التي ترمز إليها، فكلمة (مركب، سفين، خضم، ليالي، لولو، محار..) تحمل من الدلالة ما يكفي للكشف عن هذه الشخصية الأسطورية المخبوعة.

من الملامح الأسطورية الأخرى في هذا المقطع (التكرار) و(العطف) اللذان يعدان من أبرز عناصر الصياغة في التراث الشعبي عموماً. فعبارة (وجه حبيبتي) تكررت مرتين ولفظة (اللولوة) خمس مرات، إلى جانب عطف الجمل إلى بعضها البعض، مما يعمق الإحساس لدى القارئ بالعودة إلى بنابع اللغة في نسجها الأسطوري.

إذا كان السندياد قد عاد من رحلته محملاً بالجواهر واللولو، فإن الشاعر قد ظل غارقاً في لياليه يبحث عن الكلمات يقدمها لولوا الحبيبته معتذرًا لها عن ذلك لأنه لا يملك إلا إياها، إنها هدية الشعراء لمن يحبون ويعشقون.

قصارى القول إن رحلة صلاح عبد الصبور هي رمز لرحلة الشاعر في سبيل المعرفة والإبداع.. رحلة البحث عن الحرف المضيء والكلمة النابضة بالحياة، الانتقال من عالم البحار إلى عالم الشعر والإبداع.. رحلة يقوم بها الشاعر وهو على يقين بأنها ضرورة حياتية لا يمكن الاستغناء عنها:

السندياد كالأعصار إن يبدأ يمت (٢)

ذلك هو قدر الشاعر العظيم، وتلك هي طبيعته الجامحة في البحث المستمر عن الحرف، والرحلة الدائمة من أجل اختراق الواقع وتجاوزه وهدم اللحظة الراكرة.

(١)-صلاح عبد الصبور: المدیوان ص ٦٨ - ٦٩

(٢)-صلاح عبد الصبور: المدیوان ص ١١

أما في المرحلة الثانية فإننا نصادف وجهاً آخر للسندباد غير الوجه الذي عرفناه به في المرحلة الأولى من حياة الشاعر، إنه السندباد المهزوم الضعيف الذي تبدلت مغامراته، وانتهت طموحاته وأماله واستكان في الواقع باكياً.

ملاحنا هوى إلى قاع السفين، واستكان

وجاش بالبكاء بلا دمع.. بلا لسان

ملاحنا مات قبيل الموت، حين وداع الأصحاب

... والأحباب والزمان والمكان (١)

هكذا عاش السندباد في صورته الثانية عبر قصائد صلاح عبد الصبور رمزاً للإنسان المقهور، المهزوم حضارياً ومصيرياً، كارها خائفًا يرتجف رعباً، لأنه يحيا -كما يذكر الشاعر في القصيدة نفسها- في زمن الحق الضائع والسلام الجاثم:

هذا زمان السماء

نفح الأراجيل سأم

.....

هذا زمن الحق الضائع

لا يعرف فيه مقتول من قاتله ومتي قتله

ورفوس الحيوانات على جثث الناس

فتحسس رأسك

فتحسس رأسك

يعلق أنس داود على هذا الانعطاف في حياة السندباد (الإنسان المعاصر) قائلاً: "ولعل البرب من محنة الاستشهاد، هي المأساة الحقيقة لسندباد عصتنا، لكل مفكر وفنان، لأنه يريد أن يعيش في سلام شخصي" دون أن يبريق قطرة من دم" فلا تكون النتيجة سوى أن يموت دون أن يصارع التيار" (٢). وإذا كانت هذه هي محنة الإنسان المعاصر الرافض للاستشهاد، كما يصورها صلاح عبد الصبور في قصيده (الظل والصلب) في ديوانه الثاني، فلا غرابة في أن تزول فكرة البطولة من ذهنه وتنتهي المغامرة ويموت السندباد وتتلاشى

(١)-صلاح عبد الصبور: الديوان ص ٢٥٣

(٢)-أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مكتبة عنبر شمس ص ٣٦٧

لامحه على غير ما عيدها في ديوانه الأول.

يا شيخنا الملائكة..

..قلبك الجريء كان ثباتاً فما لاه استطير؟

أشار بالأصابع الملوية الأعناق نحو المشرق البعيد..

ثم قال:

-هذى جبال الملح والقصدير

فكل مركب تجئها تدور

تحطمها الصخور

.....

ملاح هذا العصر سيد البحار

لأنه يعيش دون أن يريق نقطة من دم

لأنه يموت قبل أن يصارع التيار⁽¹⁾

إن روح الهزيمة والانكسار اللتين ركز عليهما الشاعر ليست من سمات سندباد ألف ليلة وليلة، وإنما هي من سمات الإنسان العربي المعاصر الممزق بين الحضارات، فاقداً بطولته ونحوته وطموحة.

هذه الصورة ذاتها نجدها عند عبد الوهاب البياتي مع اختلاف جوهري مؤداته أن موت سندباد عند صلاح عبد الصبور وانهزامه سببه ضياع الحق والشأم الذي أصاب إنسان هذا العصر من جراء هموم الحياة ومشاكلها. في حين نجد أن خيبة أمل سندباد البياتي وانهزامه سيندرج ضمن هذا التصور كافة الشخصيات الأسطورية كبروميثوس وسيزيف -يعودان إلى المراحل الأولى من حياة الإنسان حين ارتقا بهم أول خطيئة، وممارسة العقاب عليه كذبيحة لتمرده عليها وعدم الاستسلام لأوامرها، ومن ثم فلا وجود لشيء اسمه البطولة أو القيادة عند البياتي، وإنما هناك عقاب مصيري محتملاً لا مفر منه إلا بالرجوع إلى الآلة والدخول معها في صلح دائم.

يأتي ديوان (الإبحار في الذكرة) أو الانكفاء على الذات ليرسم نقطة تحول كبير في مسار حياته الفكرية والأدبية، أدرك من خلاله أن الرحلة عبر العالم الخارجي طريقها مسدود ونفقها مظلم لا ينتهي إلى شيء سوى الضياع والتهيه.

⁽¹⁾-صلاح عبد الصبور: المديون دار المعرفة بيروت ط ٤ ١٩٨٣ ص ١٥٢ - ١٥٣

وأن التجربة تحتم عليه أن يبدأ الرحلة من جديد عبر عالمه الداخلي ليسبر أغوار ذاته ويعرف نفسه بنفسه، تلك المقوله التي نطق بها سقراط منذآلاف السنين فجعلها خلاصه فلسفة ونهاية مقصده، واتخذها المتصوفه مسلكاً لبلوغ أعلى مراتب السالكين ومدارج العارفين.

الواقع أن صلاح عبد الصبور قد اهتدى إلى هذه التجربة أو المرحلة بعد أن مر بتجارب عدة أكسيته معرفة واسعة بأمور الأنظمة السياسية والاجتماعية التي لم تشبع رغبته في التطلع إلى عالم الروح وعالم الإنسان كإنسان له مركز وجود في هذه الحياة "لقد فتشت عن معبد آخر غير المجتمع، فاهدبت إلى الإنسان، وقدرتني فكرة الإنسان بشمولها الزمني والمكاني إلى التفكير من جديد في الدين"^(١) وبعد بحث شاق وعاء طويل تم الانتقال من الخارج إلى الداخل.. من المجتمع إلى الإنسان.. ومن الإنسان إلى الله.

ومن نتاج هذا الانتقال تلك الصورة التي قدمها صلاح عبد الصبور عن بطله الأسطوري السندياد وهو يتحول عن الرحلة في الخارج إلى الرحلة في الداخل باحثاً عن الأمان والاستقرار الذين طالما بحث عنهم في أعماق البحار وقسم الجبال. وتأتي قصيدة (الإبحار في الذاكرة) لترسم ملامح هذا التحول المفاجئ في حياة السندياد وصلاح عبد الصبور على حد سواء .

أول شيء يمكن ملاحظته على هذه القصيدة هو عدم الإشارة إلى السندياد بشكل مباشر وصريح وهذه من تقنيات صلاح عبد الصبور في توظيف التراث الشعبي كما سبق وأن أشرنا، والإكتفاء بالإشارة إلى الرحلة والبحر والملائين والعقبان وبعض القرابين، مستبعداً سيمبويطيات أخرى ليست في رأيه مهمة أو مليمة، وكأن صلاحاً ي يريد أن يستحضر السندياد الرمز ويعيّب السندياد الأسطورة والمقوله، وهذه من التقنيات الفنية التي انتهى جيمس جوينس في روایته الشهيرة (علویں) واستفاد منه فيما بعد إليوت في (لأرض الخراب).

الإبحار في الذاكرة شكل من أشكال الرفض للواقع ومحاولة للانسحاب منه، ذلك أن الذاكرة عالم يختلف عن عالم الواقع، وإن كان متشكلاً من عناصره ومواده، والرجوع إليه قد يوفر شيئاً من الإحساس بالاستقرار والخلاص من عالم يموج بالغافس والتاقضات.

أناهب للميعاد - الرحلة في آخر كل مساء

^(١)- صلاح عبد الصبور: حيّاتي في الشعر دار الفؤاد بيروت 1992 ص 81

أتفرى أورادي، أنتزبا شاراتي
في أهداب الغيم، أنشر أشرعني
أتلقى في صفحتها نذر الريح، نبوعات الآباء
البحارة يصطحبون
الملاعون.. الفتران.. التذكارات.. المحبوسون
في أوردة العركب يضطربون
وأنخوض رماد الآفاق
إلى جزر المعلوم المجهول الـدكتـاء

يُكشف تحت مرج الموج، وتمضي ببي الريح رخاء (١)

هذا المشهد المشحون بالحركة العارمة التي يمثلها الملاحون بمرأكبهم والأمواج المصطحبة، لا يتم خارج الذات، بل في داخلها، أو لنقل إنها صورة من صور صراع النفس مع الخارج وهي تعمل جاهدة لتخلص نفسها من قبضته.. إنه التأهب للميعاد والاستعداد للرحلة في أعماق النفس والذكريات حيث المعلوم والمجهول.. إنه الخلاص بالعودة إلى الذات والإبحار في أغوارها وأعماقها، هذا الإبحار الذي أوجد حالة من الاستقرار عبر عنها السطر الأخير (وتمضي الريح رخاء)، وقرب من هذا ما جاء في قصيدة تجريدة:

حال قد كنت رقيت إليها أمس

لَا تَأْتِنِي الْيَوْمُ
هِيَ حَالٌ أَعْطَنِي نَعْسٌ النَّوْمُ

ويقين الصحو⁽²⁾

إن السفر في أعماق الذات أشبه ما يكون بحال المتصوف، فهو كالبرق يلمع ويختفي، ولا ندرى متى يأتي ومتى يذهب. وصلاح عبد الصبور يدرك أن هذه حالات نفسية غامضة لا يمكن القبض عليها، فحيثها مشروط بظروف معينة (لا تأتي اليوم) لكن عند قدومها فيبي تبعد عن موطن المأساة وتعطيه كما قال (نعمى النوم) و(يقين الصحو) وهما حالتان ت eman عن الشعور بالاستقرار والأمن، ولو أنه شعور آتى، لكنه يوفر بعض الراحة، ويعطى الذات

⁽¹⁾-صلاح عبد الصبور: الإنجار في الذاكـرـة، العرضـون العـربـيـ المـشـرـقـيـ وـالـشـرـبـيـعـ طـ١ ١٩٧٩-٦٥

⁽²⁾-صلاح عبد الصبور: الإنجار في الذاكرة ص 102

قوة المجاهدة والارتقاء نحو اليقين.

هكذا استطاع صلاح عبد الصبور أن يقدم في قصidته (الإبحار في الذكرة) ومن قبلها قصيدة (الخروج) فناعه الأسطوري السندياد وهو يتحول عن الرحلة في الخارج إلى الرحلة في الداخل؛ وقد تزود بالمعارف الصوفية ما يؤهله للفوز بعالمه المنشود (المدينة المنيرة)⁽¹⁾ الذي طالما كان يحلم به وهو طفل صغير. وإن كان في قراره نفسه يساوره في رحلته بعض الشك في وجود هذا العالم المنشود أو المرفا الآمن:

هل أنت وهم وهم تقطعت به السبل

أم أنت حق؟

أم أنت حق؟⁽²⁾

والسندياد من هذه الناحية هو الوجه الآخر لصورة الحلاج وبشر الحافي الذين كانوا يساورهما بعض الشك في حياتهما، بحثاً عن الحقيقة واليقين، وقد لا يخطئ إن قلنا أن صلاح عبد الصبور أراد من خلال توظيفه لهذه الشخصيات، كأقنعة بارزة في شعره، أن يعبر، أولاً، عن الفلسفة في الحياة ورؤيته للأشياء، وثانياً، عن شخصيته التي تشبه في بعض وجهاتها شخصية هؤلاء وبالخصوص فيما يتعلق بالبحث الدائب عن الحقيقة. بل إن حياة الشاعر نفسها تشير إلى أنه عاش ممزقاً ومتصدوماً وجودياً وحضارياً⁽³⁾، أضف إلى ذلك أن التجربة الروحية (الصوفية) التي انتهى إليها في أواخر حياته، كان لديه شبّينة بالرحلة أو السفر العضني الطيء بالمتذاجات والمخاوف.

والمنهج لفكرة الرحلة عند هذا الشاعر يلاحظ أنها من أساسيات تكوين تجربته وفلسفته في الحياة، فهي ترتبط حيناً بتجربته الشعرية وحيثما تتجاوزها إلى معنى أشمل هو التجربة الروحية، أو ترتبط بأبعد وجودية ومصيرية، وهي في كل الأحوال تتم عن نفس توافقة، منجزة نحو آفاق محبولة.

الكتابة الشعرية عند صلاح عبد الصبور مغامرة ورحلة مصنبة في طريق فائق، محفوف بالمخاطر والمخاطر لأنه أشبه بطريق الصوفي الباحث عن

⁽¹⁾- صلاح عبد الصبور: المديوان ص 237

⁽²⁾- صلاح عبد الصبور: المديوان ص 237

⁽³⁾- ينظر أحمد يوسف: تحليات ألغاز في شعر صلاح عبد الصبور (محضر) رسالة ماجستير توقفت بمعهد اللغة والأدب العربي جامعة وهران 1989 ص 80 (صادمة المرحوم)، 95 (صادمة الحضارة)

الجوهر والطهير في ركام المفاسد والشروع.

يقول صلاح عبد الصبور في هذا المعنى "وقد ظل معنى الرحلة ينمو في نفسي، منذ ذلك الحين، ويكتسب أبعاداً جديدة من المفارقة والنصب، والولاء فيها للشعر، والرحلة تبدأ بعد التأهب الساكن لزورة الشعر التي لا تجيء، فيخرج إليه الشاعر طالباً عطاها، بعد أن ينزع عن نفسه كل شارات الحياة متجرداً كتجرد الحاج إلى قدس الأقدس" (١). هكذا تبدو رحلة الشاعر العظيم في نظره، ففي لا تتم إلا بعد جملة من الشروط منها: التأهب والخروج والتجدد وترك شارات الحياة.

وهي من هذه الناحية تشبه رحلة المتصوف التي لا تتم هي الأخرى إلا بعد شوط واجتياز العقبات. (٢).

وما دام الإنسان يعيش في انكسار وقهر دائمين:

ولتنكسر في كل يوم مرتين

فمرة حين نقابل الضياء

ومرة حين تذوب الشمس في الغروب (٣)

فلا خلاص له من هذا القهر والانكسار إلا بالارتحال والمغامرة وتأهب للسفر الطويل.

-خليل حاوي (البحث عن الذات الحضارية):

كان خليل حاوي من أشد الشعراء توظيفاً لشخصية السندباد، وذلك لما وجد فيها من قيم ورموز صالحة للتعبير عن شئّ أبعد تجربته الروحية والشعرية وبالخصوص في تلك الفترة الحاسمة من فترات تطوره الفكري، وهي فترة البحث عن الذات عبر مجموعة من المغامرات التوجوية. ولعلنا لا نجانب الصواب إن قلنا إن مغامرة الشاعر الفنية -عبر دواوينه الثلاثة الأولى -كانت تحمل طابع مغامرات السندباد، وتتفقش شخصيته، وأن شعره كان رحلة متواصلة من أجل المعرفة والكشف عن ماهية الوجود من جهة، وبحثاً دائماً عن مصادر الانبعاث والتحرر من قبضة التخلف والانحطاط من جهة ثانية.

(١)-صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر دار الفؤاد بيروت 1992 ص 17

(٢)- حول هذه الشروط والعقبات ينظر: عبد الكريم القشري: الرسالة الفلسفية في علم المتصوف، تحقيق معروف زريق وعلي عبد الحميد بفتحي دار الجليل بيروت ط 2 ص 97 (باب المحاداة)

(٣)-صلاح عبد الصبور: المديون ص 204

إن ما كتبه الشاعر عن هذه الشخصية التي رافقته على امتداد مرحلة كاملة من مراحل نطورة الإبداعي، وبسطت ظلالها على روایاها الشعرية، يعد من أنجح النماذج وأكثرها نضجاً واتكملاً من الوجهة الفنية، وذلك راجع في رأينا لعدة أسباب ذكر منها:

1- نجاح الشاعر في تحقيق الامتزاج في عملية البناء والتعبير بين ما هو تراثي وما هو معاصر.

2- تطوير الشاعر لشخصية السندياد من داخل قصائد الشعرية كما تملئه التجربة، فالسندياد عنده ليس شخصية جاهزة مسبقاً كما رسمتها الأسطورة، وإنما هو شخصية نامية، صنعت رمزيتها ولامحها تجربة الشاعر ومعاناته، ولذا نجد سندياد القصيدة غير سندياد الأسطورة وإن اشتراك معه في بعض السمات واللامح التي تضفي عليه طابع الأصلية.

إذا كان خليل حاوي قد كشف بوضوح في ديوانه الثاني (الناي والريح) في قصيدة (وجه السندياد) و(السندياد في رحلته الثامنة) عن النقائه المباشر بالسندياد، فإننا نرى هذه الشخصية تخلله منذ ديوانه الأول (نهر الرماد) في قصيدة (البحار والدرويش) على الرغم من أن ملامحها لم تكن قد تحددت بعد. وكأن الشاعر كان في مرحلة البحث عن القناع أو الرمز الذي يستطيع أن يحمل عنه عباء التجربة ويحدد أبعاد الرحلة ومعاناتها.

على الرغم من عدم تصرير خليل حاوي بشخصية السندياد في هذه القصيدة، كما أسلفنا، إلا أنها نجد ما يرمز إليها، فالبحار يحمل بعض ملامح هذه الشخصية كما أن البحر والغول والمغامرة والشعور الدائم بعدم الاستقرار، كلها تيمات سنديادية سترداد تجلياً ووضوحاً في ديوانه الثاني.

تأتي قصيدة (السندياد في رحلته الثامنة) من ديوانه الثاني (الناي والريح) لترسم هذا الرحلة من بدايتها إلى نهايتها، وتحتصر المسافة وكأنها القصيدة الأم أو المعلقة التي اتضحت عندها الرؤيا واتكملت التجربة وازدادت نضجاً وتبلوراً، وازدادت معيناً ملامح ذلك البحار المجهول اليومية تحديداً وتبلوراً، فإذا به (السندياد البحري) بكل ما يحمله هذا المغامر في التراث الشعبي من ملامح وسمات. وبهذا التدرج في البحث عن الوسائل الفنية استطاع الشاعر أن يعبر في "هذه الشخصية على الصوت التراثي الذي سينهض بعبء التعبير عن كل ما حاولت شخصية البحار أن تعبر عنه في نهر الرماد" بعد أن اكتسب أبعاداً

نظمت هذه القصيدة ما بين سنة ١٩٥٦ و١٩٥٨ وهي المرحلة التي بدأت فيها بوادر التحرر من القيود الأجنبية تعم مختلف الدولة العربية التي شعرت بضرورة النهوض والبناء، كما أنها مرحلة العودة إلى الماضي لاسترجاعه وتنشينه والاحتماء به، إنها باختصار شديد مرحلة إعادة النظر في التاريخ والحضارة ومحاولة النهوض بهما وتخلصهما مما أصابهما من تشويه وفساد.

يقدم الشاعر لقصيدته هذه باستهلال يشير فيه إلى الأسطورة المحورية الموظفة فيها وهي أسطورة السنديbad فيقول: "كان في نيته أن لا ينزعج عن مجلسه في بغداد بعد رحلته السابعة، غير أنه سمع ذات يوم عن بحارة غامروا في دنيا لم يعرفها من قبل، فكان أن عصف به الحنين إلى الإبحار مرة ثانية. وما يحكى عن السنديbad في رحلاته هذه أنه راح يبحر في دنيا ذاته، فكان يقع هنا وهناك على أكdas من الأمتنة العتيقة والمفاهيم الرثة، رمى بها جميعاً في البحر ولم يأسف على خسارة، تعرى حتى بلغ بالعربي إلى جوهر فطرته، ثم عاد يحمل إلينا كنزاً لا شبيه له بين الكنوز التي اقتضتها في رحلاته السالفة. والقصيدة رصيـد لما عاناه عبر الزمن في نبوضه من دهاليـز ذاته إلى أن عاين إشراقة الانبعاث وتم له اليقـن" (٢).

في هذا المحور تتحرك القصيدة ويتحرك معها السنديbad لتمتد عبر مساحة شاسعة موزعة على عشر مقاطع، كل منها يرتبط سابقاً ويفودي إلى لاحقـه.

تبين القصيدة من شعور مزدوج، شعور بالخبرة والضيـاع في دار يتضح من أوصافها أنها تعج بالفسق والفحـور، وشعور بالرغبة في التطـير والانبعاث والخلـص من الفساد والشرـ. ولعل أول ما يلاحظ في هذا المجال هو انقسام القصيدة إلى محورية رئيسـيين مختلفـين في الاتجـاه: المحور الأول تمنـته دار السنديـad القديـمة، والثاني تمنـته دارـه الجديدة.

أما الدار القديـمةـ كما يتـضحـ منـ أوصافـهاـ فـهيـ تحـويـ منـ السمـومـ والـشـرـورـ ماـ يـكـفيـ لـهـجرـهاـ وـالـابـتـعادـ عنـهاـ:

وكانـ فيـ الدـارـ روـاقـ

رـصـعـتـ جـدرـانـهـ الرـسـومـ

(١) علي عشري زايد: استـudia الشخصيات التـراثـية في الشعر العربي المعاصر ص 246

(٢) سليم حاويـيـ: الـديـوانـ ص 253

موسى يرى
إزميل نار صاعق الشرر
يحرف في الصخر
وصابا رب العرش:
الزفت والكبريت والملح على سدوم
هذا على الجدار
على جدار آخر إطار:
وكاهن في هيكل البعل
يرببى أفعوانا فاجرا وبوهم
يفقض سر الخصب في العذارى
يهلل السكارى
وتخصب الأرحام والكرؤم
تفور الخمرة في الجرار
على جدار آخر إطار
هذا المعرى،
خلف عينيه،
وفي دهليزه السحيق
دنياد كيد امرأة لم تغسل
من دمها، يشتم ساقيها وما يطبق
شطى خليج الدنس المطلبي بالرحيق
تکویرة النهرين من رخوته
وسوسن الجباء،
العجمم العتيق
والشعر العر الذي اشتهر
من هذه الرسوم
يرسم سيل

مثقل بالغاز والسموم^(١)

يتضح من هذه أن الدار كانت مليئة بأنواع الخطايا والفحور؛ فالوصايا العشر تنتها وترى حدودها؛ وسدوم تغرق في شئ أنواع الموبقات، يغضب عليها الرب ويمطرها زفراً وكبريتاً وملحاً. أما على الجدار الثاني فهناك صورة لكاهن في هيكل البعل يربى أفعواناً فاجراً وبوماً؛ ويرتكب المعاصي ويفتاك سر الخصب في العذاري تحت ستار الورع والتقوى. أما الجدار الثالث فنرى فيه المعرى الذي حقد على المرأة بوصفها بؤرة الشرور والأثام؛ فنادى بقطع النسل البشري. تلك هي موصفات دار السندياد القديمة، وهي دار تدل على الفساد والشر كما ترسمه صور جدرانها التي علقت على رواقها.

في هذه الدار قضى السندياد أيام طفولته يرضع من تلك السموم ويشرب من الآثام والشرور حتى سرت في عروقه وانطبعت في صدره، وأصبح مدمناً عليها؛ منغمساً في وحولها ورذالتها، مقتناً في أساليب الخداع والمكر والنفاق:

بلوت ذاك الرواق

طفلأ جرت في دمه الغازات والسموم

وانطبعت في صدره الرسوم

وكنت فيه والصحاب العناق

نرفه اللؤم، نحلقي طعمه بالنفاق

بجرعة من (عسل الخليفة)

(وقهوة البشر)

أغلف الشفاد بالحرير

بطانة الخاجر الرهيبة

لحلوي الحبة الحرير^(٢)

وفي المقطع الثالث يستيقن السندياد من غفوته فنراه يشد أزراره، ويصم على مغادرة رفاق السوء والتخلص من شرهم، فيلجاً إلى داره ينظفها ويطهيرها من صدى أشباحهم ويغوص في أعماق ذاته ليزيل عنها فجورها لعله يرقى إلى مصاف الأنبياء والمنتظرين.

^(١)- حليل حاوي: *السيوان* ص 258 - 261

^(٢)- حليل حاوي: *السيوان* ص 266 - 267

سلخت ذاك الرواق
 خليته مأوى عتيقاً للصحاب العتاق
 طهرت داري من صدى أشباحهم
 في الليل والنهر
 من غل نفسي، خنجرى،
 لينى، ولين الحية الرشيقه،
 عشت على انتظار
 لعله إن مر أغويه،
 فما مر
 وما أرسل صوبى رعده؛ بروقه (١)

لكن على الرغم من كل هذا، فقد ظلت الدار مختفقة بالصمت والغبار كأنها
 صحراء كلس مالح بوار، لأن ما كان ينتظره السندياد لم يأت بعد؛ والنبوة
 مطلب عسير لا يتحقق بمجرد تطهير الدار، وإن كان خطوة لا بد منها، كما أن
 العثور على البديل أمر في غاية الصعوبة في زمن كثر فيه الشر والفساد وقد
 فيه الإنسان إنسانيه ومكانته، وأصبح الانبعاث أمراً يتطلب التضحيات الجسام.
 رفع السندياد يديه إلى السماء يشكو الضيق ويطلب صحو الصبح والإمطار،
 لكن هنيئات، لقد عادت الدار لما كانت عليه من قبل واحتلت الأوساخ ساحتها:

طلبت صحو الصبح والإمطار، ربى،
 فلماذا اعتكرت داري
 لما اختفت بالصمت والغبار
 صحراء كلس مالح بوار.

.....

وكان في داري التقت
 وانسكت أفنية الأوساخ في المدينة،
 تفور في الليل والنهر
 يعود طعم الكلس البوار (١)

(١) - خليل حاوي: المديوان ص 267 - 268

لم يستسلم السنباد: لأن بواعت التغيير والتجديد كانت تدفعه إلى الأمام وتلح عليه. وأيُّقَن أنَّ البعث الحقيقى يقتضى الهدم الكلى للدار. فراح يقوس السقف ويهطم الجدران ويرمى بها للهوج الأسود والرياح:

وزارات ليل أرغت العتمة

وأجترت ضلوع السقف والجدار

كيف انطوى السقف وانطوى الجدار

الخرقة المبتلة العتقة

وكالشروع المرتّب

علي بخار العتمة السحرية

حَفَّ الرِّيَاحَ السَّوْدَ يَحْفِيْهِ

وَمَوْجُ أَسْوَدٍ يَعْلَكِه

(٢) بِرْمَه لِلرِّيَاحِ

يدخل السنديباد في بداية المقطع الرابع في حالة من الغيبة المفاجئة، وفيما يشبهه المنام يرى أن داره قد تغير حالها من صحراء كلس مالح يوار إلى جنة تموج بالثلج والزهور والشمار:

صحراء کلس مالح؛ پوار؛

نمرج بالثلج وبالزهور وبالثمار

أرمي التي تحطمت

بعض من أنقاضها

خليج الأخشاب

⁽³⁾ نائم تحت قبة خضراء في الربيع

لم تتحقق هذه الرؤيا بعد في عالم الواقع؛ إنها مجرد حلم من أحلام السننbad التي كانت تراوده أثناء معاناته ورغبته في التطوير، فالدار ما زالت على ما كانت عليه، معتمةً على الترميم؛ والسننbad الآن في حاجة

(١) - خليا حاوي: الديوان ص 269-270

⁽²⁾-خليل حاوي: المأيـان ص 270-271

٢٧٢ - بیرهٔ من

إلى أن يسلخ عن نفسه ذلك الزيف الذي ورثه وشرب سموه وهو طفل صغير، فهو مصمم على تحرير نفسه وتنظيف داره من جديد:

أفرغت داري مرة ثانية

أحيا على جمر طري طيب وجوع

كان أعضاني طيور

عبرت بحار

وهدى على انتظار⁽¹⁾

ويأتي المقطع الخامس ليكشف مقاماً آخر من مقامات الرحلة، ويتحقق بعض حلم السندياد؛ وإذا بصوت امرأة طاهرة تنايه وتنقل عليه بخطوات تزرع الأخضرار والطمأنينة:

في ساحة المدينة

كانت خطها

زورقاً يجيء بالهزج

من مرح الأمواج في الخليج

كانت خطها تكسر الشمس

على البلور، تسقيه الظلل

الخضر والسكنية

لم يرها غيري ترى

في ساحة المدينة؟

لم ترها عين من العيون⁽²⁾

نعم الفرحة نفس السندياد، ينسى معها عذاب السنين العجاف، ويطير فائلاً:

العمر لن يقول

يا ليت من سنين

ملء نمسي وساعدي

أطيب ما تزهو به الفصول⁽¹⁾

⁽¹⁾ — حليل حاوي: *المديران* ص 276—277.

⁽²⁾ — حليل حاوي: *المديران* ص 277—278.

هذه المرأة لا تشبه النساء في شيء؛ ولا حواء التي أغرت آدم بأكل النقاحة؛ لأنها شقت من ضلوع السنديان؛ ففي نفسي وروحه في براءتي وطهرها:

كأنها في الصبح
شققت من ضلوعي
نبتت من زنبق البحار
ما عكر الشلال ضحكتها
والخمر في حلمتها
رعب من الخطيئة
وما درت كيف تروع الحياة
الملساع في الأقبية الوطنية⁽²⁾

إن حنين السنديان إلى هذه المرأة؛ إنما هو حنين الكل إلى جزئه والشيء إلى نفسه؛ كما أن حنين المرأة إليه؛ هو حنين الشيء إلى وطنه. وهذا الانجداب أو النوستالجيا المتناظرة هي أول خطوة يخطوها السنديان في رحلته. ولما كانت الأنثى هنا تجسيداً للنفس؛ ومعرفة النفس هي مراجعة الإنسان إلى الحقيقة؛ لزم أن تكون معرفة المرأة، من خلال عاطفة الحب المتوجه، سبيل الولادة والانبعاث. لكن هل استطاعت هذه المرأة أن تحقق الانبعاث حقاً؟ وهل غيرت من حياة السنديان؛ أم أنها كانت مقاماً يشبه مقامات الصوفية. اجتازه ضرورة للصعود إلى مقام آخر أعلى وأرقى درجة؟

يبدو أن الحلم لم يتحقق بعد؛ وأن هذه المرأة ليست هي طريق الخلاص الذي يبحث عنه؛ لأن القضية تخص أمة وحضارة بكميلها. وكيف يمكن لهذه المرأة أن تكون وسيلة خلاص وتحرر؟ ربما تعتبرها السنديان الرد على تلك الشريرة الفاسقة التي تروع كالحياة الملسا. أما إيليا حاوي فيفسر تحلي الشاعر عن تلك المرأة بقوله: ((أن خليلًا كان يقول أن أية امرأة تقع في الدرجة العاشرة من اهتمامه))⁽³⁾ ثم بقوله: ((المرأة كانت مرحلة تصواف لشاعر؛ أقام معها ولم يدعها تذهب كما فعلًا قبلًا في (نير الرماد)، إلا أنه ظل يحس معها

⁽¹⁾ حليل حاوي: *الديوان* ص 278.

⁽²⁾ حليل حاوي: *الديوان* ص 280 - 281.

⁽³⁾ إيليا حاوي: *مختارات من شعره ونشره*، دار الشفاعة بيروت ٢١ ١٩٨٤ / ٥٢.

أن نفسه ليست معه كلها؛ وأنها مازالت تبحث حتىتها للأمر الغامض المستتر.
المرأة ليست إلا المرحلة لأنها ليست المطلقة وليست الحرية وليست الحضارة
وليس الكلمة ذات الحروف الكاملة⁽¹⁾)

فالسندباد ما يزال يتوق إلى ذلك الشيء الذي يحسه ولا يعيه؛ لذا نراه
يفرغ بيته من جديد ويظهر نفسه في انتظار ذلك الشيء:

ولم أزل أمضي وأمضي خلفه

احسنه عندي ولا أعيه

أود لو أفرغت داري عليه

إن من تغويه وتدعيمه

احسنه عندي ولا أعيه⁽²⁾

هكذا يطول الانتظار وتستقر معه معاناة السندباد؛ ويزداد بكاؤه وصمته؛
لقد جفت شفاته ولم تسعفه العبارة؛ وها هو يتساءل في حزن عميق عن أسباب
تأخر البشرة. لأنه لم يستطيع تحملها؟ أم لأن الوقت لم يحن بعد؟

كيف لا أقوى على البشرة؟

شهران؛ طال الصمت،

جفت شفتي،

متى تسعفني العبارة⁽³⁾؟

إن هذا التساؤل المتكرر الدال على جفاف القرحة وبعد البشرة، يشبه في
واقع الأمر الإعصار الذي يسبق العاصفة، لأن السندباد يشعر بشيء ما يسري
في دمه، ويلوح له من بعيد كالبرق اللامع الذي يصعب القبض عليه... أهي
البشرة موعد الانبعاث؟ أم طيف من أطیاف الرحلة الطويلة وهو جسناً التي
لم تنته بعد؟.

والليوم، الروح تغرس في دمى

برعشة البرق صحو الصباح

ونفطرة الطير التي تشتم

(1) — ايليا حاوي: حليل حاوي في سطور من سيرته وشعره، دار الشابة ص 147.

(2) — حليل حاوي: المدبوان ص 287.

(3) — حليل حاوي: المدبوان ص 288.

ما في نية الغابات والرياح
تحس ما في رحم الفصل،
تراه قبل أن يولد في الفصول
تفور الرؤيا، وماذا،
سوف تأتي ساعة،
أقول ما أقول^(١)

في المقطع التاسع تتحقق البشارة ويطل السندياد على داره الجديدة التي
تشكل المحور الرئيسي الثاني في القصيدة:

تحتل عيني مروج، مدخنات
وإله بعضه بعل خصيب
بعضه جبار فحم ونار
مليون دار مثل داري ودار
ترهوا بأطفال غصون الكروم
والزيتون، جدر الربيع
غب ليالي الصقع^(٢)

إنه الانبعاث حقاً، وصل إليه السندياد بعد تجربة طويلة ومعاناة كبيرة،
سالت من خلالها «ماه» على حجارة الطريق، وتلقى من العذاب ما تلقى، وهي
أيضاً بشاره من الشاعر لأمنه الذي ينبغي علينا أن تعانيه وتألم كي يتم لينا
الانبعاث الحقيقي، وإلا سوف تعيش على اليامش متخلفة عن الركب والتطور.
لقد أصبحت دار السندياد وغيرها من الدور تمحوج بالخشب والأخضرار،
فيها أطفال كالبراعم يتفتحون، ومروج ومدخنات دلالة على الحركة الإنتاج
ودور الإنسان الفاعل في الحياة. إذ لم يعد السندياد ذلك الشخص الذي عرفناه
في مطلع القصيدة، لقد تغيرت شخصيته بعد أن غاص في أعماق ذاته فطيرها
من الزيف والشوائب.
وإذا كان سندياد الأسطورة قد عاد إلى بغداد من سفراته محملًا بالجواهر

^(١) خليل حاوي: المسيون ص 290—299.

^(٢) خليل حاوي: المسيون 290—291.

والكنوز، وأزمع أن لا يرحل أبداً⁽¹⁾ وخلد إلى السكينة مستعيناً مع سماره حكاياته وطرائف رحلاته، وما حصل له من غرائب الأمور وعجائبها. فإن سندباد القصيدة – وإن دخل في تقاطع واضح مع سندباد الأسطورة – ظل يشق طريقه إلى وجاته، فكانت رحلاته بحثاً في أعماق ذاته وتاريخ حضارته، لا للحصول على الكنوز والأموال، وإنما لاكتشاف ما بقي في هذه الذات من قيم تساعد على تجاوز المحنّة وتحطّي الانحطاط. وهنا يمكن الفرق الجوهرى بين سندباد الأسطورة وسندباد القصيدة، كلاماً يرحل في الزمن، الأول نحو الخارج أو المستقبل لأن هاجس الرحلة لديه هو المسيطر، والثاني نحو الداخل أو الماضي، لأن زاد الرحلة لا يتم في رأيه إلا بذلك. والسفر نحو المستقبل لا يتحقق إلا بالانطلاق من الماضي، وأن الانبعاث والتوق الدائم إلى تغيير الواقع وتجاوز الممكن والمتاح، لا يتم إلا بالمعرفة واليدم الشامل للأفكار والإيديولوجيات البالية والقيم الرثة، تميّداً لبناء جديد، وتلك هي مهمة الشعراء والفلسفة.

لقد أدرك خليل حاوي هذا الدور المنشود بالشعراء المعاصرین، فجعل بشارة السنديان الحقيقة تكمن في شاعريته وعصرية أفكاره:

عدت إليكم شاعرًا في فمه بشاره

بفطرة تحس ما في رحم الفصل

⁽²⁾ تراد قبل أن يولد في الفصول

وهذه العودة إلى البداية أو المشكلة هي التي كانت تصنع الموقف

(١) ينظر: أكمل آية وأولية رقم ٣٧ يقول فيها السادس: ((ثم هببت إلى الله عن أسفه في البر والبحر بعد هذه السنة السابعة التي هي غاية السنين وفاجحة التسبيات))

⁽²⁾ — علیاً حاهی: الدینیان ص 299.

— حلیس حاوی: المدیوان ص ۲۹۹.

التراجيدي وتشكل مفاصل القصيدة وانعطافاتها حيث جعلت منها بنية حلزونية دائيرية تتشابك فيها عدة خيوط أو عناصر لكل منها قيمة خاصة، وفيما يستمدّها من تفاعله مع العناصر الأخرى، التي تجعل منفتحاً على إيحاءات كثيرة وقراءات متعددة.

لم يكن الشاعر عند اختياره رمز سندباد، فناع له، إزاء عملية بسيطة يستبدل فيها صوتاً مباشراً بصوت آخر غير مباشر على سبيل الكتابة، بل نحن في الحقيقة، إزاء صوت جديد متميز، يعتمد تمييزه — كجده — على درجة تفاعل كلا الصوتين على السواء^(١). هذا ما حققه حاوي وهو يلتحم بموضوعه من خلال فناعه الأسطوري (السندباد) حيث ألغى المسافة التي تفصل بينهما، وألقى نفسه في خضم الموقف التراجيدي ليصنع كما يفعل بعض الشعراء ذوي التجارب المحدودة، وإنما راح يلقي بنفسه في قلب المعترك، بل وأكثر من ذلك فإنه يرشح نفسه نبياً أو منقذاً للأمة، لذا نراه يلجاً في كل مقطع من مقاطع القصيدة إلى تطهير ذاته في انتظار النبوءة أو الوحي.

ومن ثم كان هاجسه قضية أمّة وحضارة تعاني الانحطاط والتّخلف من جراء الدعاية المنشية والازدواجية المفتعلة كما رسّمتها مقاطع القصيدة، فالمرأة الفاسقة التي تراوغ الحياة، والكافر رمز الطهارة يمارس الدعاية في المعبد، و(خليج الدين المطلي بالرّحى)، كل هذا يكشف عن حقيقة مرّة متجردة في عمق ذوات مجتمعاتنا وحضارتنا، لازلنا نتعامل معها بالستّر والكذب، وهو الشيء الذي يرفضه خليل حاوي لأنّه سبب محنته وتآلمه، وشعره صرخة مدوية في النفوس والأذان: لم لا نملك المرأة على كسر القيود واحتراق الحاجز التي تعوق تطورنا؟.

إن السندباد في هذه القصيدة هو الشاعر، وهو أيضاً رمز للأمة العربية، فبعد أن كان غارقاً في مستنقع حضارته الآسن، كما صورته القصيدة، نراه الآن قد ولد من جديد وعاد يحمل معه بشارة ميلاد حضارة جديدة، تبني على سواعد الإنسان الفاعل في هذا الوجود.

قد تكون المعاناة التي مر بها خليل حاوي ((هي التي ساقته إلى الإيمان بالحضارة على أنها فعل تقدم، وأن إله التقدم هو إله الإنسان الحقيقي، كما أمن

^(١) بستان: حامد عصمر: "أيقونة الشعر المعاصر، مجلة فصلية، المجلد الأول، العدد ٤ يونيو ١٩٨١ ص ١٢٤

به مفكرو القرن الثامن عشر في فرنسا)).⁽¹⁾ ومن ثم فالإنسان وحده قادر على كسر الحواجز وتتجاوز الصعاب لتقدير مصيره وبناء حضارته، فهو المحور الذي يبدأ منه كل شيء وينتهي إليه. وهذا الطرح يشبه، في بعض جوانبه طرح الفيلسوف الألماني (فريدرش نيشه 1844 – 1900) حول فكرته (الإنسان الأعلى).⁽²⁾

الإنسان العربي المعاصر، في نظر حاوي، لا قيمة له في ذاته، ولا مكانة له في هذا العالم، وكل ما بقي منه أنه وسيلة لبعث إنسان آخر من النوع الأعلى على حد تعبير نيشه. ومن ثم كان بعث السندياد أول محاولة يقوم بها الشاعر بوصفها رمزاً لبعث الإنسان، لأن هذا الأخير لا يستطيع أن يفعل شيئاً ما لم يبعث من جديد كما بعث السندياد. غير أن السؤال الذي يطرح نفسه بالاحاج هو: كيف يمكن لهذا الإنسان أن يتحقق هذا التحول أو الانبعاث؟ وما هو الطريق الذي ينبغي له أن يسلكه ليبلغ غايته؟.

وبشيء من التأمل في النص، نرى كيف أن هذا التحول قد تم انطلاقاً من ذات السندياد، وبالتالي من ذات الجماعة أو الأمة عن طريق التطهير والجتناب المفاسد والشرور. وخليل حاوي نفسه يعلق على رمز السندياد في استيلال قدمه قصيده هذه يقول فيه: ((ومما يحكى عن السندياد أنه راح يبحر في دنيا ذاته، فكان يقع هنا وهناك على أكادس من الأمة العتيقة والمفاهيم الرثة، رمى بها جميعاً في البحر ولم يأسف على خسارة، تعرى حتى بلغ بالعربي إلى جوهر فطنته، ثم عاد يحمل إلينا كنزًا لا شبيه له بين الكنوز التي اقتضبها في رحلاته السالفة)).⁽³⁾

يتضح مما سبق أن هذا التحول الحاصل في ذات السندياد، أو الحل الذي قدمه حاوي لأمته، يتسم بالطابع الصوفي أو المثالي القائم على مجاهدة النفس وتطهيرها من الشوائب. ول بهذه الروية جذور خفية تعود إلى تلك الفترة، التي نظم فيها الشاعر قصيده، وهي فترة ((كان خليل قد تشعب من الفلسفة الأفلاطونية والأفلاطونية المحدثة والغنوصية والبيتاغورية والأورفية درس ودرّس المتصوفة وعرف عبر هذه المذاهب كيف يرجع الإنسان إلى ذاته،

⁽¹⁾ إيليا حاوي: خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره ص 135 – 136.

⁽²⁾ ينظر: عبد الرحمن بدوي: موسوعة الفلسفة المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط 1 1984/2/155.

⁽³⁾ خليل حاوي: الم gioan ص 325.

يهدّمها ويرفع من أنقاضها بناءً جديداً، أضف إلى ذلك كله تنشّته على يد بعض الرهبان اليسوعيين الذين كانوا في ذلك الزمان شديدي الحرج بأمر الخطيب وكانوا يدرّبون الفتيان على ما كانوا يسمونه (الإماتة) أي قتل النفس لتحيا طاهرة ووأد النزوات كي يكون المرء ابن حريته و اختياره⁽¹⁾

يعلق يوسف حلاوي⁽²⁾ على هذا الحل بأنه لا يقوى على الصمود أمام تحديات الواقع لأن الانحطاط النابع من الذات هو انعكاس للواقع الاجتماعي، وبالتالي لا يمكن بناء الإنسان من الداخل إلا من خلال التغيير الاجتماعي في الخارج، أي بتغيير البنية التحتية التي يرتکز عليها المجتمع. وهذه في اعتقادنا نظرية ماركسية لا تستطيع أن تقدم حلـاً منكاماً لمشكلة التخلف والانحطاط في الوطن العربي. فالتحول يبدأ من الداخل (الذات) نحو الخارج (الجماعة) وليس العكس، أي أنه يبدأ من ذات الفرد ليتحول إلى ذات الجماعة من خلال تفاعل الأفكار وتلاقحها، مما يؤدي إلى ظهور نمط من التفكير والوعي بإمكانهما إحداث الانقلاب أو الثورة لمحقّة القيم الرثة والإيديولوجيات الفاسدة.

لقد استطاع خليل حاوي من خلال رموزه التاريخية والأسطورية أن يتغلّل إلى عمق الذات العربية ويكشف الزيف الذي يكتنفها ويحيط بها، وهو زيف لا يمكن إزالته إلا عن طريق فيلسوف أو شاعر محنك كما انتصّر من القصيدة في مقطعيها الأخير.

ومهما يكن فإن الشاعر قد وفق إلى حد كبير في إعطاء نصه شكلاً تراجيدياً وبعداً إنسانياً من خلال صراع السندياد مع نفسه، كما أنه استثمر هذه الأسطورة استثماراً فنياً بارعاً، بحيث لم ينقلها كما هي عليه في الأصل، وإنما راح يضفي عليها طابعاً مغايراً أكسيها أبعداً جديداً، مكتئها من أن يمارس لعبة الحضور والغياب، وأن يحمل السندياد (القناع) عناء تجربته بحيث أمسى رمزاً لرحلة الإنسان العربي وهو يختنق بالحواجز ليصنع حضارته ويقرر مصيره.

وخلال هذه القول فإن خليل حاوي قد وجد في رمز السندياد القناع والعلم على تجربته الشعرية وذلك منذ مطلع ديوانه الأول (نهر الرماد) في قصيده (البحار والدرويش) إذ كان يصف حياته وشعره بأنهما رحلة دائمة من أجل المعرفة، وبحث مستمر عن مصادر التحرر والنمو. وقد استطاع الشاعر عبر هذه الرحلة أن يعثر على اللغة البكر التي تستطيع أن تحمل عنه عباء التجربة،

⁽¹⁾ - أليبا حاري: خليل حاري في سطور من سيرته وشعره ص 135-136.

⁽²⁾ - ينظر: يوسف حلاوي: الأسطورة في الشعر المعاصر، دار الآداب بيروت ط 1 1994 ص 179.

ففي قصيده (الناي والريح في صومعة كيمبردج) من ديوانه الثاني كشف عن أسلوبه الشعري وتقيمه لأدواته الفنية وللغة الشعر حين قدم لتلك القصيدة بقول مالرميده ((يجب أن نبعث لغة القبيلة لنشق منها العبارة التي تصنع الوجود))(١). وديوانه (الناي والريح) تعبر عن مرحلة جديدة يمكن أن ندعوها المرحلة التطهيرية أو الصوفية عبر أسفار في أنفاق النفس وخباياها، كان السندياد من خلالها يسقط عن نفسه الذوات الزائفة التي تركمت عليه طيلة قرون من الانحطاط والجمود.

وخليل الحاوي، في نظرنا، أحد الشعراء الذين نجحوا في استغلال حكايات السندياد، ووظفوها توظيفاً فنياً تجلّت ملامحه على المحوريين: السياقي والدلالي، وأنه من الشعراء الموزعين، فقد أضفى على سندياده صفات الدبومسة والابتعاث والقدرة على حمل البشارة، وذلك بعد أن انتشله من الفشل والاستسلام للراحة والجمود باقتراحه له رحلة ثامنة تختلف عن بقية رحلاته السبع التي قام بها في ألف ليلة وليلة، من حيث أنها تتجه نحو الداخل أو الذات. بهذا يمهد الشاعر لظهور أسطورة جديدة لا تكون شهرزاد راوية لأحداثها، وإنما سترويتها الأجيال للتاريخ.. إنها أسطورة الإنسان العربي الضائع، الباحث عن ذاته وقيمته وحضارته. وتشبث الشاعر العربي المعاصر بهذا الرمز، في تلك الفترة بالذات، دليلاً على تعطشه للحرية ورغبتة في كسر القيود للارتفاع نحو آفاق رحبة تسمح له بتحقيق وجوده وكينونته.

يرى حاتم الصقر^(٢) أن عزوف الشعراء عن استثمار الجانب البطولي في شخصية السندياد يعود لصلة الأبدية بمدينته أولاً، ولأن رحلاته تشكل دورة غير شاملة ثانية، ويستثنى من هؤلاء بعض الشعراء الشباب في الخليج العربي، ولاسيما البحرين الذين اهتموا بهذا الجانب وأعطوه العناية الكاملة. الواقع أن عدم استثمار الشعراء لهذا الجانب وغيره من الجوانب البطولية في شخصيات أخرى، يعود إلى كون الوعي الثوري لدى الجماهير العربية لم يتبلور بعد حول شخصية بطولية تستطيع تحريرها، أو لأن النموذج البطولي لم يكن ينطبق على الظروف العربية حيث التمزق والتخلف والاحتلال، كما قد يعود إلى الاتجاه الرومانسي الذي كان سائداً آنذاك الداعي إلى التبرُّب من الواقع نحو آفاق أخرى.

^(١) - خليل حاوي: المديران ص ١٩٥.

^(٢) - ينظر: كتابة: كلية الآدات دراسات في رقاقة الشعر، دار الشرف للنشر والنشر في الأردن ط ١ ١٩٩٤ ص ٧٨ - ٧٩.

2. الطقوس والمعتقدات:

يقصد بالطقوس والمعتقدات، تلك التصورات والأفكار والمعارف التي أنتجتها المخيلة الشعبية، والتي لها صلة بالجانب الروحي من حياة الإنسان. ويندرج ضمن هذا التعريف تلك الممارسات والشعائر الأسطورية التي كان يقوم بها البدائيون لتأمين حياتهم من الشرور والأخطر. والمعتقدات من هذه الناحية، ظاهرة حضارية تعبر عن تكيف الإنسان مع محیطه الغامض في حدود ثقافته ووعيه. وهي بالإضافة إلى ذلك تكشف عن جوانب مختلفة من حياة الأمة ومراحل تطورها، لأنها تحمل إرثها الثقافي والفلكلوري الذي صنعته أجيالها في تواصلها مع بعضها البعض عبر القول والفعل في لحظة التقاء الماضي مع الحاضر عبر القدس. وهي من هذا المنظور أيضاً جزء من ممارسات الإنسان وتصوراته في علاقته بوضعه الاجتماعي والاقتصادي النفسي والثقافي. كما أنها دعوة لاستمرار الحياة، ومحاولة لفهمها وتفسيرها.

أما المعتقدات من وجهة التحليل الأنثربولوجي فيبي عبارة عن بقايا أساطير اندثرت وبقي أثراً مستمراً عبر العصور نتيجة تمسك الإنسان بها خوفاً من المكرور وطمعاً في جلب الرزق والخير. كما أنها قد تكون بقايا وثنية ووطوسمية لها علاقة بمستوى الطبقات التي تؤمن بها.

ومهما اختلفت أنواع هذه المعتقدات والطقوس⁽¹⁾ فيبي تعود إلى أصول ذات بني رمزية تعاكسية مبنية على مزيج من تفاعلات قوى الخصب والعطاء من جهة، وقوى الجدب والمنع من جهة ثانية، وهي في كل هذه الأحوال تتبع من اتجاهين متعاكسين يؤدي كل منهما وظيفة معينة.

يرمز الاتجاه الأول إلى كل ما هو خير، مقدس، متاح، في حين يرمي الاتجاه الثاني إلى كل ما هو شر، مذنس، محظوظ، وهذا التقسيم التبوي إن صح التعبير لا ينبع – في نظرنا على الأقل – من سلطان ديني أو أخلاقي بإمكانه التعليل الأسباب والنتائج المترتبة علينا، بقدر ما ينبع من ذاته ولذاته، ولذا نجده يفتقر إلى التعليل ولا يعرف له مصدر، فهو أقدم من الآلهة وأسبق من الأديان. كما يقول فونت⁽²⁾ لكنه على الرغم من ذلك يبدو بدبيباً لمن يقع تحت سلطانه.

(1) – ينظر: فراس سواح: الأسطورة والمعنى دراسات في الشعوب حباً والآدبيات الشرقية. دار علاء الدين دمشق ط 1997 ص 130-131.

(2) – ينظر: عبد فرويد: الطوسم والتائع، ترجمة سعيد علي باسبي، دار الحمار للنشر والتوزيع سوريا ط 1983 ص 24.

في هذه النقطة بالذات تكمن فاعلية المعنى وقوته التي يجعله يشمل العديد من المجالات الروحية والنفسية، ويقاد مقام الصدارة في حياة الشعوب والأفراد.

فيما ينتقل من جيل إلى آخر عبر قنوات الممارسة والفعل الطقوسي دون أن يتخلى عن سنته الرمزية التي تربطه بعالم التحرير والتقدیس.

أ. الشهو والمهتف الشعبي:

وعلاقة الشعر بالمعتقدات والطقوس علاقة قديمة جداً، كما سبق وأن أشرنا إلى ذلك في الفصل الأول، سواء من حيث نشأتها وارتباط أحدهما بالآخر، أو من حيث وظيفتها واعتمادها على لغة الرموز. ولتوسيع هذه الفكرة أكثر نقف قليلاً عند هذه الأسطورة التي تقول أن البدائيين كانوا يعتقدون أن العالم مهدد دوريًا بالتدمر والخراب بسبب تأكل الزمن، وإيقاف صيرورة هذا التدمير يجب خلق الكون، دوريًا، من جديد بواسطة طقوس وشعائر معينة تتلخص في تكرار أعمال الخلق⁽¹⁾.

وأول هذه الدورات، دورة الليل والنهار، فالغرروب تهديد للحياة بانتهاء أجلها. وارتفاع مطلع الشمس أمر ضروري يستلزم طقوساً وأدعية، كذلك التي كان يقوم بها فرعون⁽²⁾ عند كل فجر حيث يقيم شعائر الإشراق معتقداً أنه بهذا الفعل سيحرر الشمس من قبضة الأموات.

يا روح الشمس... استيقظ بسلام..

أنت يا ذا النور المضيء الظاهر..

إنك أنت الذي تشرق على كل مكان بنورك..

ونور عجلة النار التي تركبها.

لا تغضب علينا وتنزل بنا نعمتك

أظهر في سلام..

يا حسن الوجه..

⁽¹⁾ ينظر: هيفقة روسر: المדיاتات ترجمة مني شناس النشررات العربية، سلسلة ماذا أعرف 25 س.ب. .70

⁽²⁾ ينظر: Sybil Bates religion du monde edition gamma 1981 p154

يَا رَبَّ الْأَشْعَةِ ..
يَا خَالِقَ النُّورِ (١)

فالشمس هنا تعني ميلاد حياة جديدة، لأن غيابها يرمز إلى موت الإله، وبالتالي إلى العذاب ونزول النقمـة. والنص عبارة عن طقس سحري فيه تضرع وتقديس لهذه الروح المتكـمة في الإشراق، وبغض النظر عن التركيبة اللغوية لهذا النص، فإن قـمته الحقيقية تكمن في وظيفة الرمزية ودلـلاته كرسالة متميزة لا تصح عنها اللغة إلا من حيث هي شـفرة.

وثانيها دورة الفصول (الشتاء والربيع)، فيغدو العالم ميتاً خلال الفصل الأول، مما يجعل الإنسان يسارع إلى الطقوس التي من شأنها أن تعيد له الحياة، كالرقص الشعائري في البساتين والحقول، فتخصب الأرض ربيعاً وينمو الزرع ويحيي العالم من جديد. لأن الاعتقاد السائد عند البدائيين هو أن موت الطبيعة وحياتها جزء لا يتجزأ من موته وحياته، ومن ثم فهما معاً في حاجة إلى تجديد حياتهما عن طريق إقامة طقوس ومراسيم شعائرية سنوية تسمح بإعادة الخلق والاتصال بالزمن الأول، زمن الخلق. وللإشارة فإن تكرار تلك الطقوس عبر الأيام والسنوات، لم يكن مجرد فعل آلي روتيني، كما قد يتadar إلى بعض الأذهان، وإنما هو إعادة حقيقته للحياة في نظر البدائيين⁽²⁾.

كانوا البدائيون — بهذا الأسلوب الرمزي — يواجهون عصف الحياة، وهو لا يمكنون أدنى شروط العيش، وعلى الرغم من بساطة هذا الأسلوب فإنه استطاع أن يكون وسيلة خلاص، تعيد الأمل للنفوس، وترغبها في التجدد والابتعاث. وهو ما يفسر اليوم تمك الشعوب بمعتقداتها ومعارفها — وإن بدَ ظاهرياً متخللة عنها — فبِي تلْجأ إليها من حين إلى آخر في المناسبات والولائم لتحقيق غاييتها وأهدافها الروحية والسحرية على الخصوص.

ولا غرور أن نجد هذا الخلاص مبحث الشاعر المعاصر الذي رأى في ذلك الإرث الطقوسي والمعرفي الذي أنتجه أسلافه، طريقاً لإنقاذ الحياة من الخراب المحتمل، بسبب الخطايا والشروع التي يرتكبها الإنسان دون أن يعبأ بنتائجها. وقد جاءت صيحة كبار شعراء العصر الحديث لتؤكد هذا الاتجاه وتعمل على تأسيسه وترسيخه، بعد أن ميد له شعراء المذهب الرومانسي

(١) سليمان مغلبي: قصة البيانات، دار المطر العروي، (د.ت) من المنشآة.

⁽²⁾ ينظر: هيفاء بن سر: الدبيانات، ترجمة مني شناس، النشرات العربية، سلسلة مَا عَرَفْتُ ص ٣٥.

بنز عائيم التأملية والصوفية.

والنص الشعري المعاصر الذي سنورده بعد قليل يشبه إلى حد كبير في مضمونه هذه الطقوس والمعتقدات، مما يؤكد الطرح الذي يقول بتوالشج النصوص وتعلقيها، وأن الإنسان واحد وإن تطور حضارياً، فهو لا يزال إلى يومنا هذا يصنع المعتقدات والأساطير، ويواجه الحياة والكون بالأسلوب نفسه الذي كان سائداً عند أسلافه، بل وأكثر من ذلك فهو يعتقد أن الحياة في حاجة إلى بعث جديد بواسطة التوصل إلى الآلية والتقارب منها:

يَا إِلَهَ الْخَصَبِ، يَا يَعْلَمُ الْغُصَنَ

الترميم العاشر

يَا شَمْسَ الْعَصْبِ

يَا إِلَهًا يُنفَضُّ الْقَبْرُ

ویا فصحا مجدد،

أنت يا تموز، يا شمس الحصبة

نجينا، نج عروق الأرض

من عقْمِ دهانَةِ دهانَة

أدفني العوَّى الحزاني

والجلامد العربية

عبر صرائع الجاند

أنت يا تعوز، يا شمس الحصى^(١)

هذا المقطع من قصيدة (بعد الجايد) التي تعبر، كما جاء في المقدمة التي استهل بها حاوي قصيده عن معاناة الموت والبعث، من حيث هي أزمة ذات وحضارة، وظاهرة كونية. والقصيدة صورة مصغرّة لامرأة الإنسان العربي في تخلفه وانحطاطه، وعجزه عن بعث حضارته. حاول خليل حاوي من خلالها أن يجد رؤيته للواقع العربي المعاصر، الذي أصبح في نظره كومة جليد لا تبكي إلا البرد والصقيع.

وأمام هذا الواقع المتجمد، ومظاهر الحياة التي تعطلت وأصابها التعفن

⁽¹⁾ - حلبي حاوي: المديوان ص 119-120

والانحلال، والشمس التي غابت وانطفأ نورها، لم يكن أمّاً الشاعر من طريق سوى طريق استعطاف آلهة الخصب والتّقرب منها بصلوة توسليّة ملائكة بالرموز الوثنية الكنعانية والبابلية والابتهاجات التي تعم زمن الجدب والجهف.

وقد اهتدى الشاعر بوعي من تجربته الروحية والوجودية إلى تلك الرموز التي كان يؤمن بها البدائيون، فهو يتسلل للإله بعل كي يشق الأرض ويفض رحمها، وكأنها امرأة عاشر لا تجب إلا بذار بعل مغتصب الأرحام عبر الكهان، ثم يتوجه إلى الشمس إلهة الحصيد والغلال، وينادى المسيح أن يشق القبر وببعثر تربته، وبيث الحياة عبر الفصح. ثم يقف أمام باب نومز يسأله نجاة وخصبا، لأن الأرض صارت صحراء كلس يغطيها الجليد ويسطير فيها العقم. لقد ماتت العروق وجف ماوها، وانتشرت جثث الأموات متراكمة يدفع بعضها بعضاً، وتحول الناس إلى جلاميد من العبيد لا يفرون على شيء.

عثباً كنا نصلّى ونصلّى
غرقنا عتمة الليل المهلل
عثباً نوعي ونوعي ونوعي
عبر صحراء الجليد
نحن والذئب الطرير (١)

لم تفلح الأدعية والابتهالات، لأنها تشبه أصوات الناثب الطريدة الجائعة وسط ظلمة الليل وصقيعه الجاثم على الأرض. بهذا يلأس ينتهي حاوي إلى أن البعد مستحيل والانتظار حلم عقيم، وماذا يمكن أن يجد في ضحليا السلم الملعون؟

وليموتوا متلما عاشوا

بلا تاريخ، موئي لا يحسون الملاك⁽²⁾

وبقليل من التأمل في هذا المقطع يتضح أن هذه المعتقدات لم تأتِ جزءاً

⁽¹⁾ — خليل حاوي: الديوان ص 120-121.

⁽²⁾ - حلیا حاوی: الدیوان ص ۱۵۷.

إضافياً مكملاً للمعنى، أو موضحاً له، يمكن الاستغناء عنه، كما هي الحال في الشعر القديم، بل هي من مكونات القصيدة وأجزائها الأساسية التي قام عليها المعنى والمبني بحيث استطاعت أن تجسد رؤيا الشاعر من جهة، وتعبر عن المعاناة التي يمر بها المجتمع العربي المعاصر من جهة أخرى.

فالطقس التموزي وما يرمز إليه من غلبة الحياة والخصب على الموت والجدب، والعنقاء التي تموت ثم يلتهب رمادها فتحيا ثانية، هما المحوران اللذان تقرع عنهما خيوط القصيدة لتجسيد الروحية وترسم الظلل، وذلك عبر الانبعاث من الشعري إلى الأسطوري، حيث تشحن الكلمة بالسحر وقوة الإيحاء والتزميز التي تجعل منها سلاحاً شديداً، لا شيء يستطيع مقاومة أثرها⁽¹⁾.

وهذا الانزياح من اللغة الشعرية إلى اللغة الأسطورية، هو ما يميز التجربة الشعرية المعاصرة التي أصبحت قاب قوسين أو أدنى من تجربة الإنسان البشري حين كان يواجه الكون والعالم بكلمة، ويرى أنها سبيل خلاصه وفرض وجوده. لقد أدرك الشاعر المعاصر هذا السبيل وعرف ما ترخر به الكلمات من قوة وأثر، إن أزيح عنها الصدا الذي أصابها من جراء استعمالها المكرر والمنتظم. ومن ثم فهو لا ينظر إلى الكلمة على أنها وسيلة لغوية للتعبير عن شيء ما، أو مجرد صوت ودلالة جاهزة مسبقاً، وإنما هي وجود وحضور له كبيان وجسم⁽²⁾. وهنا تلتقي نظراته بنظرية الساحر أو صانع الأسطورة، لأن كلئيمها ينظر إلى الكلمات على أنها كانت هي قادر على التغيير وإحداث الأثر.

إن ارتكاز خليل حاوي على ثنائية الموت (عصر الجليد) والحياة (بعد الجليد)، جعل القصيدة تقسم إلى حركتين، تتدفع الأولى منهما من منبع الإحساس بالالمائة وصورها، وتأتي الثانية لتعمي هذا الإحساس إلى درجة الكمال حيث تتجلى شبكة من علاقات التبادل، تفاعلت من خلالها الدلالات والرموز وتبدلت الأدوار فيما بينها.

فمن خلال الترابط المتبدال بين بعل وتموز والعنقاء والمسيح من^{*} جهة، والرمز المركزي للقصيدة (الجليد) من جهة ثانية، وتوحد الذات بالموضوع من جهة ثالثة، تبرز رؤيا الشاعر وتكتشف طريقته في التعامل مع الموروث التقافي

⁽¹⁾ ينظر: أريست كاسير: ألمانيا والأسطورة، ترجمة أحمد محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب الشاهقة 1975 ص 373.

⁽²⁾ ينظر: عبد العليم إسماعيل: الشعر العربي المعاصر ص 181.

والحضاري. وهي طريقة ترتكز على امتصاص القيم الحضارية الخالدة التي أفرزتها المخيلة الشعبية عبر مسارها التاريخي الطويل وإعادتها بشكل جديد تتجلى من خلاله وكأنها ظهر أول مرة.

إذا كان أحمد المعاوی⁽¹⁾ يرى شرحاً عميقاً في هذه القصيدة بين الواقع المادي والواقع الأسطوري الغيبي، وأن الذات الشاعرة ليست طرفاً فاعلاً في صنع الأحداث، وإنما هي من نصيب البطل الأسطوري، لأن الأمر كلّه معلق بقوى غيبية هي التي تقرر وتحدد النتائج، فإن هذا الرأي قد يصبح صحيحاً إذا ما سلمنا سلفاً بهذه التجزئة، ونظرنا إلى ذلك الموروث على أنه جزء إضافي مكمل للمعنى، لجأ إليه الشاعر لتوضيح أفكاره، كما سبق وأن أشرنا.

أما إذا نظرنا إليه على أنه جزء لا يتجزأ من القصيدة ومكوناتها الدلالية، فحينئذ سندرك هذا الارتباط بين الواقع المادي والواقع الأسطوري، وكيف أنهما يشكلان لحمة واحدة، وأن ما نسميه واقعاً أسطورياً، ما هو في الحقيقة إلا واقع مادي حقيقي، ذلك أن الأسطورة، كما يقول مالينوفسكي⁽²⁾ ركن أساسي من أركان الواقع والتاريخ والحضارة الإنسانية، فهي تعزز المعتقدات، وتنصون المبادئ الأخلاقية، وتتطوّي على قوانين عملية لحماية الإنسان من الأخطار والمكاره.

وبهذا يتضح أن اعتماد خليل حاوي على هذا الجانب القافي المتأصل في عمق تاريخنا وحضارتنا، إنما محاولة منه ربط الماضي بالحاضر عبر رؤيا شعرية بإمكانها تقديم صورة واضحة عن واقعنا ومستقبلنا.

ب - محمد الخمار الكنونى والبحث عن الحقيقة بين الأمواط:

إذا كان معظم الشعراء يتحدثون عن الأحياء والمدن، ويتجولون في الأسواق يكتشفون خبايا الإنسان وما تتطوّي عليه نفسه من جشع وطمع، كما حصل مع صلاح عبد الصبور وبشر الحافي لما نزلوا السوق. فإن محمد الخمار في القصيدة التالية قد توجه شطر عالم الأمواط والقبور ليعيد الذاكرة إلى الوراء ويقف بالإنسان لحظة على مشارف ماضية داعياً إياه إلى أن يسأل نفسه عن حقيقة تاريخ أسلافه وأجداده، فيستغل تراثاً منسياً محفوراً على شواهد

⁽¹⁾ ينظر: كتاب: أزمرة الحدائق ص 181.

⁽²⁾ ينظر: bronilaw malinowski *Myth in primitive psychology* Kegan paul London 1926 p23.

تبور المشتلة هنا وهناك، ويورد ما جاء مكتوباً عليها فيقول:

لا حول

ولا قوّة إلا بالله

هذا مرقد زين الناس، وجبيه الناس،

غريب الوجه بين هجين الكلمات

المولود ((ببرج الوردة

عام اجتاج جراد السهب مدائن هذا الغرب

وصادف عام الجوع، فكان الآكل و ساكن

إذ صار الناس بطاقات، أرقاماً، وصعوفاً،

وقت اجتاج الجدرى الأوجه والآفسن،

أعمى الناس الرمد الآتي، بصرأ وبصيرة

أيام غدت في الدور بنات الغرب سبايا

وواحدة للرضيع وثالثة للوطعه))

المتوفى ((عام اجتاز البوغاز رجال العرب

إلى المدن الكناع يبيعون الدم والعرق الفوار،

وكان المنبت: أجدر، أجمل، أغنى، أصفى،

قالوا: من غضب أوفر، والمعناء

مناديل ودموع ودعاء:

بلدي: شرفي، لين عيشي.

أيام الحرف المجروح، وحرب المقهي والحانات

حروب العصر بكاس وكراسي

زمن التلقين، ونقد الذات وسب الأباء⁽¹⁾)

أول شيء نلاحظه على هذه القصيدة، هو محافظة الشاعر على النموذج المفروء في الشاهد من الناحية البصرية والشكل العام المتمثل في التقديم

(1) - محمد سعيد: *ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقارنة ب-literature تكميلية*, دار المعرفة بيروت ط 1 1979 ص 190.

والتلخير وترتيب الكلمات والحرروف. أما الملاحظة الثانية فتتمثل في عدم ذكره لاسم الميت واكتفائه بقوله ((هذا مرقد زين الناس، وجيه الناس...)) ليخرج من الخاص إلى العام لأن القضية ليست قضية شخص بقدر ما هي قضية شعب وأمة بكاملها.

تشكل هذه القصيدة، ذات البساطة الظاهرة، من ثلاثة مقاطع، يشغل المقطuan الأخيران منها الحيز الكبير، في حين يتألف المقطع الأول من سطرين فقط ((لا حول))—((ولا قوة إلا بالله)), إلا أن المقطع الأشد تأثيراً في اعتقادنا، منه تتصاعد خيوط القصيدة ومعانيها لتجر كل إدعاء كاذب يؤمن بقوة الإنسان (السلطان) وجبروته، وتؤكد أن القوة الله وحده.

بهذا الاستهلال الصريح والتمرد الصادق يعلن الكتوني عن جانب مهم في رؤيته وتحوله الفكرى الغاضب على السلطة وما تمارسه من تزيف وفبر. وبغض النظر عن الدلالات الدينية والاجتماعية والسياسية التي يمكن أن يوحى بها هذا الاستهلال، الذي يأخذ من الناحية الفنية طابع الإشارة والتبيه، فإن قيمته الحقيقية تكمن في كونه حركة انتفالية حادة نابعة من افتتاح ميافيزيقي دال على ضعف الإنسان وعجزه أمام قوة الخالق.

يأتي المقطع الثاني والثالث ليورخ لمراحلتين متاليتين: مرحلة الجوع والفقر والمرض ومرحلة الهجرة إلى المدن البدائية وحرب المقاهم والحانات، وبما أن مرجعية هذا النص شعبية فإن الشاعر قد اتبع طريقة التأريخ الشعبي، وهي طريقة لا تعتمد على لغة الحساب والأرقام بل على ربط الزمن بالأحداث التي جرت فيه، أي أن الزمن في الفكر الشعبي لا يقاس أو يتحدد بالشهر والسنوات، وإنما بالأحداث التي وقعت فيه، فلكل زمن أو تاريخ حدث أو أحداث تدل عليه.

سمحت هذه الطريقة للشاعر بأن يحول الخطاب الشفوي إلى خطاب تارخي⁽¹⁾ موجه للأجيال اللاحقة فكشف عن تلك الحقب السوداء والمعاناة التي مرت بها الأجيال ولا تزال لأن هذا الخطاب ((ذاكرة تاريجية، لا يكتفى بنقل

(1) ينظر عبد الحميد بورابير: *البطل المحمي والبطل الضحية في الأدب الشفوي الجزائري الجزء الثاني* دراسة حول خطاب المربيات الشفوية لأداء، الشكل، الدلالة - ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر 1998 - ص: 22.

المعلومات، إنما يعمل على إنتاج وقائع اجتماعية وحالات نفسية جديدة^(١). إن توجه الشاعر نحو المقبرة للبحث عن الحقيقة التاريخية الصائعة في كنف الزيف والمغالطة، يكشف عن المأساة التي تمر بها الدول العربية في كتابة تاريخها، كما يكشف عن يأس الشاعر ورفضه القاطع للتاريخ الرسمي الذي تسجله هذه الدول لأنه تاريخ مزيف وغير صحيح.

لافت الشاعر بهذا الرفض القاطع انتباها إلى كنز ثمين من التراث والمعارف التاريخية المناسبة، سجلتها الطبقات الشعبية بطريقتها الخاصة عبر معتقداتها وطقوسها، واختار لها المقبرة تجنباً للضياع وخوفاً من الحاكم. فهو يحفر في الذاكرة ويغوص في ماضي الأجيال ليفتشف عن حقائقها وتاريخها كما عاشته، لا كما كتبه عنها الدول والحكومات. وربما الشيء الذي يؤكّد صحة هذا التاريخ في نظر الشاعر أنه كتب في مكان مقدس (المقبرة)، ومن ثم فهو أشبه بالكلمات الحالة والرسالة المقدسة التي ينبغي أن تطلع عليها الأجيال اللاحقة كي تدرك الحقيقة وتعرف صانعيها ومنكريها.

والقصيدة، كما سبقت الإشارة، بصرية يشكل الحيز الذي تشغله الكتابة الشعرية فيها المعمار الرئيسي لبنيتها العامة، وهو معمار خاضع في تركيبه إلى رؤية خاصة وهندسة جديدة مغايرة لبنية القصيدة القديمة، ومن ثم فهو يسمى في تحليم النموذج الشعري الكلاسيكي المرتبط بعملية الإلقاء والإنصات أو السماع، بخلاف النموذج المعاصر المتعلق بعملية الكتابة والمشاهدة، أكثر من تعليقه بالإنساد.

إذا كانت الكتابة الحديثة عند بعض الشعراء قد تجاوزت حدود الممارسة الواقعية لقواعد البنية المكانية وشروط التواصل بين المكتوب والمفهوم إلى شكلانية زانقة تحشد فيها الخطوط دون انتظام بشكل ينافي طبيعة الشعر. فإن الكوني قد حافظ على النموذج المقروء أو المرئي من حيث الشكل العام والمساحة المكتوبة، إن لم يقل إنه ألزم نفسه به حتى لا يقع في التزوير والتحوير اللذين يرفضهما ويرى أنهما سبب غياب الحقيقة وضياعها.

وبما أن القصيدة بصرية ترتكز فيها عملية التواصل على المشاهدة بالأسان، فإليها بعيدة عن الغموض والتعميد، أسلوبها أقرب إلى السرد

(١) عبد الخالق عربابو: *البطل الملحني والمعلم الضاحية في الأدب الشعري الجزائري الجزء الثاني - دراسة حول خطاب المرويات الشفوية الأدبية*. الشكلي، الدارنة - ص: 23.

والوصف، لأنَّه الأسلوب الملائم والشائع بين الناس، وكأنَّ الشاعر حاول أن يحافظ على النموذج لا من حيث المعنى فحسب بل حتى من حيث اللغة أيضاً. وقد أكتفى الشاعر بذكر الأحداث دون الإشارة إلى الزمن، لأنَّ المكان مكان موت يتعطل فيه الزمن والقيمة فيه للحدث (ما عمل الإنسان).

جـ- التحول نحو السحر في واستقراء الغيب (التحمير من أجل البناء):

تشكل المعتقدات عند مختلف الشعوب النمط الأصلي والترميز الأولي الذي ينبغي المحافظة عليه عن طريق إحيائه في المناسبات ومظاهر الحياة اليومية، فهي المادة التي تتشكل منها الأفكار وتطبع التصورات والمواصفات، وبالخصوص في المجتمعات المختلفة ذات الأساليب الأسطورية في مواجهة الواقع. وتأتي في مقدمة هذه المعتقدات، الممارسات السحرية بوصفها أرقى الأشكال وأضمنها، من المنظور الشعبي، في الحصول على النتائج المرغوب فيها، واستعلام الغيب ومعالجة المشاكل الاجتماعية والنفسية كاستجلاب الحظ والنجاح وإبعاد الشر والضرر.

إلى جانب هذا فإنَّ للسحر وظائف معرفية تتمثل في سد الثغرات في المعرفة الناتجة من عجز الإنسان في فهم الظواهر الطبيعية وما غمض منها. وهو من هذه الناحية رد فعل لشعور هذا الأخير بقصوره وقلة علمه بالمستقبل والغيب. وبعد الشعراة، بفعل وعيهم الثقافي والمعرفي، أول الناس شعوراً بهذا القصور وأشدهم حرصاً على المعرفة والتبؤ بالغيب^(١)، لذا راح بعضهم يشبه نفسه بالساحر والعراف والمنجم الذي يستقرئ الغيب ويطلع على الأسرار يقول أدونيس:

ساحر أنا واسمها البخور والجرن
ساحر وهي مجامرتي وهيكلي في بدايات الجمر
أتطاول في كثافة الدخان
راسماً شارات السحر

^(١) يقول زهير بن أبي سلمى في معلقته معبراً عن هذا التصور والمعذر في معرفة الغيب:

أعلم ما في السرم والأمس قيله ولكنني عن علم ما في غد عدم

بنظر الزروزني: شرح العلاقات السابع دار بيروت المطبعة والنشر بيروت 1980 ص: 86.

ساحراً جرجها^(١)

ويقول:

أنا هو الواضع كالعارف^(٢)

ويقول:

قرأت النجوم، كتبَ عناوينها ومحوت
راسماً شهوتي خريطة
ودمى حبرها وأعمقى البسيطة^(٣)

يحيى أدونيس في هذه المقاطع علاقة الشاعر بالساحر ويعيد للشعر وظائفه التي رافقته منذ نشأته في زمن كان الاحتفال فيه بالشعراء عند القبائل العربية أعظم من الاحتفال بالسحرة أو الكهنة^(٤). وإذا كان الاعتقاد العربي القديم يعتبر الشاعر وسيطاً بين عالم الجن وعالم الإنس، وأن دوره لا يتجددى نقل الأخبار التي توحى له بها الجن. فإن أدونيس قد تجاوز هذا الاعتقاد إلى طرح أكبر يمنح الشاعر الريادة والفرد في الخلق والإبداع والتغيير بحيث يصبح تأثيره أعمق وأوسع، يتسام به الناس في كل زمان ومكان.

إن نقص أدونيس شخصية الساحر دليل على رغبته الجامحة في امتلاك سر الكلمة، لأن الاعتقاد السائد لدى بعض الشعراء سوهو اعتقاد قديم - أنه من أمثل الكلمة، فقد امتلك القوة والسلطة، بل وأكثر من ذلك فهو يمتلك ناصية الأشياء التي يصبح بها قادرًا على التأثير والتغيير واختراق الظاهرة والمألوف. ومن ثم كانت الكلمة عند أدونيس رحم لخصب جديد ومجامر تحترق فيها الذات لتطاول دخانًا راسماً التحول والابتعاث.

د- محمد الفيتوري و البحث عن الجذور الخائفة:

إن البحث عن الجذور والارتداد إلى الذات اقتضى من الفيتوري العودة إلى زمن الطفولة عبر المقدس الشعبي الذي تشعّب به وهو صغير يستمع

^(١) أدونيس: الآثار الكامنة 2/146.

^(٢) أدونيس: الآثار الكامنة 2/83.

^(٣) أدونيس: الآثار الكامنة 2/34.

^(٤) يحيى: محمد شكري الألوسي: ملخص الأدب في معرفة أحوال العرب، دار الكتاب العربي مصر 3/384.

لأقصيص جدائه الزنجية وخياناتنا الفلكلورية، فقد فرأ سيرة البطل الشعبي عنترة فأعجب به ووجد في شخصه ما يماثله، وطالع رحلة بنى هلال وتعرف إلى أبطالها، وسيرة حمزة البهلوان، والأميرة ذات اليمامة، وسيف بن ذي يزن، وفiroز شاه، وألف ليلة وليلة^(١)، وأشبع احتياجاته الروحية والعاطفية بقراءات كتب التصوف التي عثر عليها في مكتبة أبيه، فجلت تلك الآثار واضحة على كتاباته وشعره، فيو يقول مشيراً إلى ما كانت تمارسه الطبقات الشعبية من حوله:

كإفريقيا في ظلام العصور
عجز ملتفعة بالبخور
وحفرة نار عظيمة
ومنقار بومة
وقرن بهيمة
وتعويذة من صلاة قديمة^(٢)

على الرغم من أن هذا المقطع جاء ليوضح فكرة سابقة على سبي الشبيه والتمثيل، فهو يصور بدقة وصدق، واقعاً اجتماعياً، كثيراً ما يتحكم في مواقف الناس وتصرفاتهم، بل وتشبّث الذهنية الشعبية الإفريقيّة بهذه الطقوس والمعيل إلى ممارستها عند الحاجة. وإذا كان الشاعر يلح على ذكر هذه الممارسات وما يرافقها من تعاويذ وأدوات سحرية كالبخور والنار ومناقر الطيور وقرون البيان، فما ذلك إلا دليل على تلك النزعـة الارتدادية نحو الذات الجماعية المسكونة بياجـس البحث عن الجذور.

يبدو من هذا المقطع أن الشاعر لم يوظف هذا المعنى توظيفاً فنياً لذاته لأنـه أورده كنص تشيبيـي على طريـقة الـقدمـاء. لكنـه على الرـغم من ذلك فقد استطـاع أن يجعل منه وسـيلة مـسـاعدة لـبناء الحـدـث ورسم الأـجوـاء المـحيـطة بهـ. ويصادـف قـارـئ شـعر الفـيـتوـري مقـاطـع أـخـرى مشـابـهة تـحدـث عن السـحر وكتـابـة التعـاويـذ، كـحـديث العـراـفة لإـحدـى بنـاتـ الـحـيـ:

عند القبر الرابع

^(١) محمد الغنيرري: الديوان دار المعرفة بيروت ط 47/2 1979 3

^(٢) محمد الغنيرري: الديوان دار المعرفة بيروت ط 57/2 1979 3

ثم اغتسلى عند السابع
وخذى هذه الشمعات، السود
أضيئنها في المقبرة المهجورة عند الظهر
وأعدي كلماتي
لا تنسىها
فاسوف تفيف^(١)
ثم تقول:

يا بنى هذا حق الأسياد علينا
إن شاعوا شيئاً
وإذا أمروا أذعننا^(٢)

أول شيء نسجله على هذا النص، هو حرص الشاعر على نقل هذا المعنى دون الإخلال ببنظامه أو إسقاط أحد شروطه ولوازمه، وذكر كل التفاصيل المتعلقة به سواء من حيث التوقيت والزمن، أو من حيث ما يجب فعله وتركه. أما من الناحية اللغوية فالنص يحاول أن يجارى المتنقى، أو الشخصية الشعبية وهى المقصودة، لأن الكلام موجه إليها، ومن ثم وجوب مسايرة تفكيرها ومستوى تفافتها وإيمانها ببعض الغبيات، واعتقادها فيما يجوز ولا يجوز. لذا نجده يصطنع بعض الألفاظ والتعابير الشعبية مثل (خذى هذه الشمعات السود - لا تنسىها الأسياد..)، وكأن الرسالة أو الهدف هو إيصال المعنى إلى المتنقى في غير غموض أو التباس.

أما الشيء الثاني الذى نلحظه في هذا النص هو تركيزه على العناصر التالية:

(الزمن- العدد- اللون) وهي عناصر أساسية ذات حضور قوى في معظم المعتقدات والتصورات الفلكلورية بصورة عامة. وإذا ما ربطنا بين هذه العناصر وما ترمز إليه من أبعاد سحرية ندرك الوظيفة التي يمكن أن تنتج من تفافها وتلاقح أجزائها وتدخلها. فانتظار القمر الرابع، والاغتسال عند السابع، يعني البحث عن نقطة البداية، لأن في الاغتسال طبارة وفي الطبارة تخلص

^(١) محمد الخبوري: المدبوان دار المعرفة بيروت 3/2 1979.

^(٢) محمد الخبوري: المدبوان دار المعرفة بيروت 3/2 1979.

فالزمان من الناحية الطقوسية هي القوة المحركة التي تربط البدایات والنهایات، وهو العنصر المتحكم في جميع الممارسات، بدونه تتقطع دورة الحياة ويتوقف التواصل والسيلان، والعدد حذر كل الأشياء منه تولد الحقيقة وينبئق اليقين^(١)، وللعدد سبعة ارتباط وثيق ببداية الخلق أو الحياة، كما تحدثنا عن ذلك الكتب الدينية، فالله خلق السماوات والأرض في ستة أيام ثم استوى على العرش في اليوم السابع^(٢). وفي الإصلاح الثاني أنه اليوم الذي استراح فيه رب بعد أن أفرغ من عمله وهو خلق العالم. ولا يقل العدد أربعة عن سابقه دلالة فهو رمز الثبات والشمول^(٣)، ولذا كان أول نقطة يرتكز عليها في مثل هذه العملية.

أما اللون سود أشار النص إلى الأسود منه- فهو رمز الحداد والتشاؤم وكل الأشياء الدالة على العدمية والفناء. وللقرن مكانة رفيعة في المعتقد الشعبي، فهو كوكب إيقاعات الحياة والإله والزوج^(٤)، وقد تمتد رمزيته لكل ما يبدو أنه مسيطر عليه كالماء، المطر، النبات، الخصوبة، ودورة الطمث النسوية. أما المقبرة فهي رمز السكون والموت.

بعد هذه المقدمة الموجزة عن الزمن والعدد واللون، نعتقد أننا قادرون الآن، على قراءة هذا النسج الرمزي الذي يقوم عليه هذا المعتقد والذي يعكس بصورة شبه غامضة رغبة الإنسان في تجديد حياته والانتصار على ضعفه وفشلها عن طريق القوى السحرية والغيبية. إن النص وهو يتحدث عن هذه الممارسة السحرية كأنه يستحضر الأسطورة الشعبية الجزائرية التي تقول بـ (سحور المحبة بتزيل القمرة) وهي من أصعب الممارسات السحرية المستعملة في طقوس الحب والزواج، لأنها كما تذكر الأسطورة، (تنزل برقة وتصعد برقبة) أي أن نزول القمر بهذا الفعل السحري يؤدي إلى موت شخصين، الأول عند نزوله، والثاني عند صعوده.

^(١) ينظر فيليب سيرنج: الرموز في الفن -الأدیان- الحياة ترجمة: عبد الحادي عباس دار دمشق ط ١ ١٩٩٢ ص ٤٤٤.

^(٢) سورة الأعراف آية ٥٣.

^(٣) ينظر فيليب سيرنج: الرموز في الفن -الأدیان- الحياة ترجمة: عبد الحادي عباس ص ٤٥١.

^(٤) ينظر: الأدب حرر جس داود: أدیان العرب قبل الإسلام ووجهها الحضاري والاجتماعي المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيروت ط ١ ١٩٨١ ص ٣٤٠ حيث جاء في الأسطورة أن الدبران أراد أن يتزوج الشريا، غير أن العيوب عاقد هدا الزواج فسمى العيوب لأنه يعيق الدبران عن إلقاء الشريا.

وحتى لا تصرف عن سبيلنا ونلاج في أمور ليس هذا موطنها، نقول إن الفيتويري استطاع أن يحول بساطة المعتقد الشعبي بأبنيةه التعبيرية ورموزه إلى زخم شعرى عن طريق إثارة أخطر القضايا المعاصرة التي تعانى منها الأمة، وهي الجهل والأمية والاعتماد على الأساليب الأسطورية في معالجة الواقع.

إن اجتياز الفيتويري في نقل هذه النصوص دون إجهاضها أو تغيير ملامحها، إلا بقدر ما يخدم نصه الشعري، دليل على حرصه واقتناعه بما في النص الشعبي من شعرية زاخرة تجر وراءها خبرة الأجيال عبر الزمان والمكان.

وفي نص آخر من مسرحية (أحزان إفريقيا) ينقل الفيتويري ابتهالاً سحرياً على لسان ادغار سولارا ينقدم به إلى العاصفة وقد اشتد غضبها يقول فيه:

الموت والإنسان والقدر الساخر
والبحر يا رباني ليس له آخر
فاذهب مع التيار
وعد مع التيار
أقدار... أقدار
الموت في الفلاح
والريح في القوافع
يا سعكبات القاع
عدنا إلى المنابع
أمطار أمطار
الريح عطور
والبرق جسور
للنور والنار
للنور والنار
أجوى.. أجوى.. أجوى⁽¹⁾

⁽¹⁾ محمد الغيتوري: المدبوان 2/241.

يوظف الفيتوبي في هذا النص عدداً من التقنيات المتمثلة في هذا الامتداد الإيقاعي المتحكم في نظام الجمل من حيث الطول والقصر، ففي تطول مع بداية المقطع وتتساءع تصاعد إيقاع العاصفة لتصل إلى ذروة الاحتدام في موقف المصوغ (الموت في القلاع)، ثم تقصير في تراجع وتكرار متباطئ دال على هدوء العاصفة وتلاشياً.

وهكذا يتضح أن النص عبارة عن تردد لابتهاج سحري فيه توصل للنيل أو لا، ثم للأسماك والقاع والأمطار والريح والبرق والنور والنار ثانياً. وبانتهاء النص، كما تشير على ذلك الناحية الإيقاعية والتركيبية منه، نشعر وكأن العاصفة قد تلاشت رويداً وساد الصمت والهدوء.

بالإضافة إلى ذلك نلاحظ أن الإيقاع والتكرار هما العلامتان البارزتان في هذا المقطع الذي بدأ بجمل طويلة وانتهى بجمل قصيرة تتالف من متوايلات اسمية تمضي في الظاهر على نسق شعري، بينما يشير نظامها إلى مستويات مختلفة في هذا النسق بحيث نجد أنفسنا أمام تقلبات دلالية أفلح الشاعر -جمالياً- في إبرازها، وهي هذا الانزياح من السحري إلى الشعري عبر قنوات مشتركة (الإيقاع والتكرار) اللذين هما خاصيتان في النصوص السحرية والشعرية على حد سواء.

إلى جانب هذا كله، فالنص يعكس من بعض وجوهه، بل من كثير منها، فلسفة التفكير لدى الإنسان البسي، وهي فلسفة تقوم أساساً على جملة من الاعتقادات والتصورات الغبية والممارسات السحرية. فالتوصيل للنيل بهذه الطريقة أسلوب بدائي في مواجهة الطبيعة، إذ تروي الأساطير والأخبار كيف كان الأوائل يتوجّيون إلى الناحية التي يرون أنها تهدى بالعواصف والأمطار، بكلمات سحرية ونداءات توصيلية يعتقدون أنها ستوقف العاصفة وتغير اتجاه الطبيعة⁽¹⁾.

(1) ينظر: لارنس كاسير: الدولة والأسطورة. ترجمة أحمد حمدي محمود ص 373.

الخاتمة

يظل التراث بعامة والشعبي منه بخاصة محتفظاً بعلو منزلته وسمو مكانته وثراء قيمه، وما كان لجذوره أن تخبو إذا تعامل معه من يحسن بعثه ويجد استثماره، ويقصد معلم القوة فيه ومكامن الغنى والإشراق، فالتراث إذا جنبناه الإفراط والتغريب، ونظرنا إليه بعين الاعتدال والإنسان، وربطناه بالحاضر أمكننا أن نرى فيه أشياء جديدة، ووظائف وفيما غير التي ارتبطت به في القديم، هذا من جهة، ومن جهة ثانية فإن الشيء الذي ربطناه به يكتسي ملامح متقدمة في ظاهرها وباطئها. هذان الأمران لمحناهما جيداً ونحن نلامس حضور التراث الشعبي في جانبه الأسطوري في الشعر العربي المعاصر.

إن الصرخة الجديدة والتضاريس المتميزة التي عرف بها هذا الشعر، لم يسْنِم في إنجازها فقط: اللغة الشعرية الموحية المرتبطة بتجربة شعرية مستقاة من الحاضر الذاتي والجماعي أو الصورة ذات التشكيلات الحرية المفتوحة على بلاغة من صياغة النَّبِمُ الشعري المتألِّق مع الموهبة والذوق والرؤى، أو الموسيقى المتساوية مع طقوس الفكر الغازية للروح، وإشعاعات الوجдан المنتضدة ضد السكون، وإنما كان للتراث الشعبي قدر معتبر وقسط وافر في بناء صرح الشعر العربي المعاصر وتشكيل تضاريسه من عدة جوانب ذكر منها: المعجمي، الأسلوبي، التصويري والإيقاعي.

إن المراجعة الموضوعية لأثر الأسطورة بمختلف أشكالها وأنواعها ووظائفها في الشعر العربي المعاصر تكشف بقوة ووضوح أن التراث بعامة والشعبي منه بخاصة خلق للحياة والخلود، يحتضن التجربة ويقدم الرؤى، ذلك كلَّه في أسلوب قوامه التلميح والترميز، ولغة أساسها الإيجاز والتکثيف تشع بالإيحاء والظلال في حالة بليةقة ومستمرة على ما عاده من العوالم والفضاءات.

إن التوجّه إلى التراث الشعبي والاستعانة به في تشكيل معايير النص الشعري المعاصر لم يكن وليد الترف الفكري أو العبث الفكري، إنما كان لحاجة ملحة هي الباخت ومحرك. فقد وجد الشاعر المعاصر في النص الشعبي النموذج والمثال، والملجأ والملاذ، يعبر بواسطته عن جراح الذات والجماعية وتصدعات الواقع، كما يجسد من خلاله القبر الروحي الناجم عن اختلال القيم، والكبت الفكري الناتج عن الفساد الاجتماعي، ويفضح الاستبداد السياسي من خلال ضياع الحقوق وغياب العدل، فيستعين به على الخروج من مستنقعات الواقع الآسن إلى رحاب آفاق الخيال الواسعة النفقية يستمد من قواها ويترود بقيمتها لمجابهة الحتمية.

يرغب الشاعر العربي المعاصر بهذا الصنف ربط القديم بالمعاصر، الغائب والشاهد، كما يسعى إلى تبصيرنا بتجربه الفكرية والشعرية الضاربة في أعماق الوجود الإنساني الثايد. فالتراث لم يستفاد أغراضه بعد، على الرغم من الفوارق الزمنية الزمنية والمادية الكبيرة والعميقة التي تفصلنا عنه في عالم المادة.

إن عملية توظيف التراث الشعبي في النص الشعري عمل قديم، حاوله بعض الشعراء في العصور العربية القديمة (الجاهلي، الإسلامي، الأموي والعباسي) إلا أن محاولاتهم كانت في مجلها وصفتها خارجية لا تنتهي الإشارات القصصية التاريخية لأسباب عديدة سبق وأن أشرنا إليها، لكن الشعراء المعاصرین توسعوا في استخدام عناصر التراث الشعبي، ولقد مرت هذه العملية بعدة مراحل: تسجيل التراث أو التعبير عنه، توظيف التراث الشعبي أو التعبير به، البحث عن الأيقونة أو النماذج الأسطورية، إلى أن وصلت إلى مرحلة الأسطورة، وفيها تحول المألوف إلى أسطورة، وهي أرقى منازل التعامل مع التراث الشعبي، فيها انقل الشاعر من واقع المستعين بالتراث إلى واقع المنتج والمبدع لهذا التراث، تصبح اللغة فيه مثخنة بالسحر والترميز، ينداخل فيها الأسطوري بالشعري، فيتطايران على صياغة النص صياغة عضوية نكاد لا نفصل فيها بين الأول والثاني.

لم تكن هذه العملية كلها إيجابيات ومزايا، بل هي كأي محاولة فنية لم تنج من بعض المزالق والسلبيات خاصة في المراحل الأولى، لكن إشكالية الغموض التي نتجت عن استعمال بعض النصوص التراثية الشعبية من ضمن القضايا المثيرة للجدل في النقد المعاصر، فكل طرف يراها بمنظاره الخاص في

انعكاساتها على النص الشعري والأسطوري، وعلى المثلقي، ومن ورائها
الشاعر.

ومهما قيل في المحاسن والسلبيات الناجمة عن توظيف التراث الشعبي في
الشعر المعاصر، فإن ما يمكن التأكيد عليه أن النص الشعري بموجب ذلك
التوظيف يتحول إلى بناء لا يشبه بناء النصوص الشعرية التي غاب عنها
التراث الشعبي، المعجم اللغوي تتنازعه الأديان والطبيعة، الإنس والجن، الغيب
والشيادة، الأساطير والخرافات والحكايات، ببنائه الانغلاق طوراً والانفتاح
طوراً آخر، لا يحيل إلى ذاته أبداً وإنما إلى الآخر الحاضر والغائب، المتخيل
والواقع؛ الأسلوب والتركيب فيه متابينة التضاريس والتشكلات يغمرها
الإيجاز، والخفف والتكرار، والتقييم والتأخير، لا تستسلم للقارئ لأول وهلة
بسهولة، ولا تطرح له مكتوناتها إلا بعد عشر متابعة وطول مراجعة،
يتصاعد فيه الخيال واللامعقول، وتتكاثف فيه الصور وتتدخل المشاهد،
يتजاذبه الأبيض والأسود، الأمل واليأس، الرغبة والرهبة، العراق والعناق. كل
شيء فيه ينبض بالإيقاع تتفقّض بموجبه الحروف والكلمات لتقرع الأسماع
وتتبه المشاعر والأفكار؛ والموسيقى فيه تتكاثر فيها الأوزان والأنغام تسلى الكل
وتنزحه، تطيره وتزكيه، ترمي به بين أحضان الخيال والأحلام لتعود به ممنينا
مزوداً لمواجهة اللحظة والآن؛ هذا البناء يجعل من النص متناً مفتوحاً خصباً
أمام مختلف القراءات في ارتباطها بمختلف الأمكنة والأزمنة والمناهج وفيه
آخر ترتبط بالقراءة. القارئ له يحاول ويكرر وبذل الجهد، يفكك ويشرح،
يالم ويجمع، في خدام إيجابي وجذل بناء، يقرأ النص ويقرأ مقدراته على
التحصيل والتفكير وتحليل الخطاب والمخاطب.

إن كان من رسالة يريد هذا البحث تمريرها لكل قارئ، فهنيء أنه لا بد من
مراجعة التراث وتنميته وحسن محاورته، لاستجلاء ما فيه من قيم وقوى، بغية
استثمارها وتوظيفها جمالياً وفكرياً، وذلك بربطها بالزمان والمكان، بالذات
والجماعة، بالواقع والمحتمل. فالتراث في بعض جوانبه زينة للنص ولبننة تحكم
بناءه وروح تعمق فيه الوجود والصلات وتؤصل فيه البلاغ والرسالات.

مكتبة البحث:

- ١- غالى شكري: شعرنا الحديث إلى أين- منشورات دار الآفاق الجديدة بيروت ط2-1978.
- ٢- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضياد وظواهره الفنية والمعنوية دار العودة بيروت ط3: 1981.
- ٣- نسيب نشاوى: مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر- مطبع ألف باء دمشق 1980.
- ٤- إرنست فيشر: ضرورة الفن- ترجمة ميشال سليمان- دار الحقيقة بيروت- د. ت.
- ٥- رينيه ويليك: نظرية الأدب- ترجمة محى الدين صبحي- المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط2-1981.
- ٦- ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث- المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط1- 1978.
- ٧- شوقي ضيف: الأدب العربي المعاصر في مصر- دار المعارف مصر- ط3.
- ٨- أندره جيد: أوبيب وثيسوس- ترجمة طه حسين- دار العلم للملايين بيروت ط4-1980.
- ٩- هوميروس: الإلياذة- تعریف سليمان البستانی- مطبعة الهلال مصر 1904.
- ١٠- درني خبطة: أساطير الحب والجمال عند الإغريق- دار الهلال العدد ١٧١ سنة ١٩٦٥.
- ١١- هوميروس: الإلياذة- ترجمة درني خبطة- دار العودة بيروت.
- ١٢- فتوسي زكريا سعيد: خرافات لافونتين في الأدب العربي- مؤسسة الثقافة الجامعية مصر - 1976.
- ١٣- أحمد شوقي: ديوان الشوقيات - دار العودة بيروت، المجلد ٢.
- ١٤- فردریش فون دیرلاین: الحكاية الخرافية- ترجمة نبيلة ابراهيم دار القلم بيروت، ط/١ 1973.
- ١٥- ابراهيم العازمي: الديوان- مطبعة محمد محمد بطر- القاهرة ١٩١٧.
- ١٦- ك. راثفين: الأسطورة- ترجمة جعفر صادق الخاليلي- منشورات عوبيات- بيروت- ط1- 1981.
- ١٧- محمود عباس العقاد: الديوان- مطبعة وحدة الصيانة والإنتاج- مصر 1967.

- 18- عبد الرضا علي في كتابه: الأسطورة في شعر السباب دار الراند العربي بيروت ط 2 . 1984
- 19- فاروق خورشيد: الموروث الشعبي - دار الشروق القاهرة - ط ١ - 1992 .
- 20- جيمس فرايزر: الفولكلور في العهد القديم (التوراة) ترجمة نبيلة إبراهيم - دار المعارف - مصر - ط 2 .
- 21- إلياس أبو شبلة: أفاعي الفردوس - منشورات دار المكتشوف - بيروت ط 2 / 1948 .
- 22- يوسف حلاوي: الأسطورة في الشعر العربي المعاصر - دار الآداب - ط ١ / 1994 .
- 23- أحمد زكي أبو شادي: البنوع - مطبعة التعاون - القاهرة 1934 .
- 24- أحمد زكي أبو شادي: فوق العباب - مطبعة التعاون - القاهرة 1934 .
- 25- عبد الفتاح محمد أحمد: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع بيروت ط ١ 1987 .
- 26- هربرت ريد: الفن والمجتمع، ترجمة: فارس متري ضاهر دار القلم بيروت ط ١ 1975 .
- 27- عبد المنعم تلية: مقدمة في نظرية الأدب دار العودة بيروت ط ٣ 1983 .
- 28- إرنست فيشر: الاشتراكية والفن، ترجمة: أسعد حليم دار القلم بيروت ط ١ 1973 .
- 29- أحمد عثمان: الشعر الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً، سلسلة عالم المعرفة ٧٧ الكويت . 1984
- 30- سعد الخادم: الفن الشعبي والمعتقدات السحرية، سلسلة الألف كتاب ٤٧٧، مكتبة النهضة المصرية القاهرة ..
- 31- إرنست كاسيرر: الدولة والأسطورة، ترجمة أحمد حمدي محمود الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1975 .
- 32- فراس السواح: الأسطورة والمعنى دراسات في الميثولوجيا والدينات المشرقية، دار علاء الدين دمشق ط ١ 1997 .
- 33- أحمد كمال زكي: الأساطير دراسة حضارية مقارنة دار العودة بيروت ط ٢ 1979 .
- 34- عبد الرحمن بدوي: موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط ١ 1984 .
- 35- جمهورية أفلاطون - ترجمة وتقدير نظلة الحكيم ومحمد مظير سعيد - دار المعارف - مصر ط 2 .
- 36- محمد الزايد: المعنى والعدم بحث في فلسفة التعنى، منشورات عويدات بيروت (سلسلة زيني علما) ط ١ 1975 .
- 37- ميرسيا إيليناد: أسطورة العود الأبي ترجمة حبيب كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة دمشق 1990 .
- 38- فراس السواح: مفارقة العقل الأولى دراسة في الأسطورة. سو يا. أرض الرافدين، دار علاء الدين دمشق ط ١ 1996 .

- 39-ك. غ. بونغ: علم النفس التحليلي، ترجمة نهاد خياطة، دار الحوار للنشر والتوزيع سوريا 1985.
- 40-أرنست كاسيرر: فلسفة الحضارة الإنسانية أو مقال في الإنسان، ترجمة إحسان عباس، دار الأنجلوس بيروت 1961.
- 41-خرانكفورت وأخرون: ما قبل الفلسفة، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط 2 1980.
- 42-كلوديفي ستروس: الأنسنة البنائية، ترجمة حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ط 1 1995.
- 43-أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث -مكتبة عين شمس- مصر.
- 44-بوري سوكولو: الفولكلور قضياء و تاريخه، ترجمة حلمي شعراوي وعبد الحميد حواس الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر 1971.
- 45-إيريك فروم: اللغة المنسية (مدخل إلى فهم الأحلام والحكايات والأساطير)، ترجمة حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ط 1 1995.
- 46-شوقى ضيف: الشعر وطوابعه الشعبية على مر العصور، دار المعارف مصر ط 2 1984.
- 47-على السبط: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني البحري دراسة في أصولها وتطورها، دار الأنجلوس للطباعة والنشر والتوزيع ط 2 1981.
- 48-ابن الكلبي: الأصنام، تحقيق أحمد زكي الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة 1965.
- 49-الخنساء: الديوان دار بيروت للطباعة والنشر - بيروت - 1986.
- 50-عبد الحليم حفني: المراثي الشعبية (العديد) الهيئة المصرية العامة للكتاب 1982.
- 51-مصطففي عبد الشافى الشورى: شعر الرثاء في العصر الجاهلي دراسة فنية، الدار الجامعية للطباعة والنشر بيروت 1983.
- 52-كارل بروكلمان: تاريخ الأدب العربي، ترجمة عبد الحليم النجار دار المعارف مصر ط 1959 4.
- 53-أبو الفرج الأصفهاني: الأغاني - تح: لجنة من الأدباء - دار الثقافة - بيروت.
- 54-الغصن الذهبي (دراسة في الدين والسحر) ترجمة أحمد أبو زيد الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر 1971.
- 55-عبد بن الأبرص: الديوان، تحقيق كرم البستاني بيروت 1964.
- 56-الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): الحيوان تحقيق عبد السلام محمد هارون دار الجبل بيروت 1996.
- 57-امرؤ القيس: الديوان تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف مصر ط 3 1969.
- 58-نهاد توفيق نعمة: الجن في الأدب العربي، بيروت 1961.

- 59- محمود شكري الألوسي: *بلغ الأرب في معرفة أحوال العرب*, دار الكتاب العربي مصر ط3.
- 60- استنبول ناصر: *تداعي الوعي في الشعر الجاهلي*, مخطوط رسالة ماجستير, معهد اللغة والأدب العربي جامعة وهران 1985-1986.
- 61- ليفي بريك: *المقلية البدائية*, ترجمة محمد القصاص مكتبة مصر, د. ت.
- 62- ابن سمايب: *الديوان*, إعداد: *الحفناوي أمقران السخنوني وأسماء سيفاوي*, المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1989.
- 63- التلبي بن الشيخ: *دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة المؤسسة الوطنية للكتاب - الجزائر*.
- 64- أحمد حمدي: *ديوان الشعر الشعبي (شعر الثورة المسلحة)* منشورات المتحف الوطني للمجاهد 1994.
- 65- نور ثروب فrai: *تشريح النقد*, ترجمة محي الدين صبحي الدار العربية للكتاب 1991.
- 66- أحمد الطريسي أعراب: *التصور المنوجي ومستويات الإدراك في العمل الأدبي والشعري*, شركة بايل للطباعة والنشر والتوزيع, الرباط 1989.
- 67- محمد غنيمي هلال: *الرومانтикаية* دار العودة بيروت 1973.
- 68- صلاح عبد الصبور: *الديوان* دار العودة بيروت ط 4 1983.
- 69- السعيد الورقى: *لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية*, دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت ط 1984.
- 70- أدونيس (على أحمد سعيد): *زمن الشعر*, دار العودة بيروت ط 3 1983.
- 71- أدونيس (على أحمد سعيد): *الأثار الكاملة*, دار العودة بيروت ط 2 1971.
- 72- يوسف الحال: *الأعمال الشعرية الكاملة 1979* دار العودة بيروت ط 2 1979.
- 73- مصطفى عبد الغنى: *شيراز في الفكر العربي الحديث* دار الشروق بيروت ط 1 1985.
- 74- على عشري زايد: *استذاع الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر* دار الفكر العربي القاهرة 1997.
- 75- عبد العزيز المقالح: *الديوان* دار العودة ط 3 1983.
- 76- صلاح عبد الصبور: *حياتي في الشعر* دار اقرأ بيروت 1992.
- 77- س. البيوت: *مقالات في النقد الأدبي* ترجمة لطيفة الزيات دار الجبل للطباعة القاهرة.
- 78- ديزيرة سقال: *الأرض الخراب والشعر العربي الحديث* (دراسة تأثير قصيدة ت. س. البيوت في الشعر العربي الحديث) منشورات صيريم لبنان ط 1 1992.
- 79- يوسف سامي يوسف: *الشعر العربي المعاصر*, منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 1980.
- 80- بدر شاكر السياب: *الديوان* دار العودة بيروت 1971.

81-أحمد المعداوي: أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، منشورات دار الأفاق الجديدة
المغرب ط 1993.

82-سيرة فارس اليمن الملك سيف بن ذي يزن دار الكتب الشعبية بيروت.

83-يمنى العيد وأخرون: النص المفتوح (قراءة في شعر عبد العزيز المقالح) دار الآداب
بيروت ط 1991.

84-محمد الفيتوري: الديوان دار العودة بيروت 1979 ط 3/11/1.

85-أمل نقل: الأعمال الشعرية الكاملة مكتبة مدبولي القاهرة ط 3 1987.

86-كلود ليفي شتراوس: الأسطورة والمعنى، ترجمة: صبحي حديدي منشورات عيون دار
البيضاء 1986.

87-نبيلة إبراهيم: أنكال التعبير في الأدب الشعبي دار نهضة مصر للطبع والتوزيع القاهرة.

88-صموئيل هنري هووك: منعطف المخلية البشرية (بحث في الأساطير) ترجمة صبحي
حديدي دار الحوار للنشر والتوزيع سوريا ط 1 1983.

89-ميرقة روسو: البيانات، ترجمة: متري شamas، المنشورات العربية (سلسلة مادا أعرف
(25)

90-ابن منظور: لسان العرب (مادة سطر)

91-جبرا إبراهيم جبرا: الأسطورة والرمز دراسات نقية لخمسة عشر ناقداً.

92-جميس فرايزر: أدونيس، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، منشورات الصراع الفكري بيروت
1957.

93-جبرا إبراهيم جبرا: المرحلة الثامنة المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت
ط 2 1979.

94-الجرجاني: دلائل الإعجاز (في علم المعاني)، تحقيق محمد عبده، دار المعرفة للطباعة
والنشر بيروت 1981.

95-خليل حاوي: الديوان، دار العودة بيروت 1993.

96-شوقى عبد الحكيم: موسوعة الفلكلور والأساطير العربية، دار العودة بيروت ط 1 1982.

97-ماكس شابيرو: معجم الأساطير، ترجمة هنا عبد منشورات دار علاء الدين دمشق
1999.

98-برنارد إيفيلن: ميثولوجيا الأبطال والآلهة والروحش، ترجمة: هنا عبد منشورات
وزارة الثقافة دمشق 1997.

99-محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن دار العودة بيروت 1983.

100-محمد جميل شلش: الديوان، دار العودة بيروت ط 1978.

101-إحسان عباس: من الذي سرق النار (خطرات في النقد والأدب) المؤسسة العربية

- للدراسات والنشر بيروت ط 1970 .
- 102- عبد الوهاب البياتي: *البيزان* دار العودة بيروت ط 3.
- 103- جون كروكشانك: *الببر كامي وأدب التمرد*، ترجمة جلال العنترى، دار الوطن العربى، دون تاريخ.
- 104- سپير القلموى: *ألف ليلة وليلة*، دار المعارف مصر 1966 .
- 105- ألف ليلة وليلة، منشورات دار مكتبة الحياة بيروت.
- 106- صلاح عبد الصبور: *حياتي في الشعر* دار اقرأ بيروت 1992 .
- 107- صلاح عبد الصبور: *الإبهار في الذاكرة*، الوطن العربي للنشر والتوزيع ط 1979 .
- 108- أحمد يوسف: *تجليات القلق في شعر صلاح عبد الصبور (مخطوط)* رسالة ماجستير نوقشت بمعهد اللغة والأدب العربي جامعة وهران.
- 109- عبد الكريم القشيري: *الرسالة القشيرية في علم التصوف*، تحقيق معروف زريق وعلى عبد الحميد بطجي دار الجبل بيروت ط 2.
- 110- إيلينا حاوي: *مختارات من شعره ونشره*، دار الثقافة بيروت ط 1984 .
- 111- إيلينا حاوي: *خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره*، دار الثقافة.
- 112- جابر عصفور: *أقنة الشعر المعاصر*، مجلة فصول، المجلد الأول، العدد 4 يوليو 1981 .
- 113- حاتم الصحر: *الذات دراسات في وقائعية الشعر*، دار الشروق للنشر والتوزيع الأردن ط 1994 .
- 114- سيفموند فرويد: *الطرطم والتابو*، ترجمة بو علي ياسين، دار الحوار للنشر والتوزيع سوريا ط 1983 .
- 115- سليمان مظير، *قصة الدينات*، دار الوطن العربي.
- 116- محمد بنين: *ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنوية تكوينية*، دار العودة بيروت ط 1979 .
- 117- الزروزنى: *شرح العلاقات السبع* دار بيروت للطباعة والنشر بيروت 1980 .
- 118- خليل سيرنج: *الرموز في الفن -الأديان-* الحياة ترجمة: عبد الهادى عباس دار دمشق ط 1992 .
- 119- الأب جرجس داود داود: *أديان العرب قبل الإسلام ووجيبيا الحضاري والاجتماعي* المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيروت ط 1981 .
- 120- Mircea Eliade: *Aspects du mythe*. Gallimard 1963.
- 121- Sylvia bate s religion du monde edition gamma 1981.
- 122- bronislaw malinowski *Myth in primitive psychology*: kegan paul London 1926.
- 123- مجلة شعر العدد 3- 1957 (أخبار وقضايا).

- .124-مجلة شعر العدد 15 صيف 1960 .
- .125-مجلة الأقلام، بغداد آيار 1976 العدد 8 .
- .126-مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 24 العدد 4 أفريل/يونيو 1996 .

الفهرست العام

الإهداء
المقدمة:
7
12
27
الفصل الأول المكونات والأصول.....
29
31
37
40
41
42
44
53
67
69
الفصل الثاني روافد التراث الشعبي.....
73
75
83
87
89
90
119
2 الطقوس والمعتقدات:
120
125
ج - التحول نحو السحر واستقراء الغيب (التدمير من أجل البناء):
129
د - محمد الفيتوري والبحث عن الجذور الصناعية:
130
136
139
الخاتمة
مكتبة البحث:

رقم الإيداع في مكتبة الأسد الوطنية

أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة: قراءة في المكونات والأصول: دراسة/
كاملی بلحاج- دمشق: اتحاد الكتاب العرب ، 2004
- 146 ص ; 24 سم .

العنوان -2
811,9009 بـ لـ حـ أـ 1ـ

مكتبة الأسد ع- 2004/2/144





اتحاد الكتاب العرب
ARAB WRITERS UNION
الطبعة الأولى



هذا الكتاب:

يسعى هذا الكتاب إلى الكشف عن الجوانب الفنية و الدلالية في الشعر العربي المعاصر ذات العلاقة بظاهرة توظيف التراث الشعبي.

و قد حرص على إظهار ذلك من خلال مباحث تناولت علاقة الفن و الشعر بالطقوس السحرية و الأسطورية، و تأثر الشعر الجاهلي بهذه العلاقة من حيث النسأة و الوظيفة و ما تجلّى في هذا الإطار من تيارات فكرية و مذاهب أدبية في مختلف عصور الشعر.

شعراء عرب معاصرون كثُر تناولت هذه الدراسة تجاربهم و علاقتها بالتراث الشعبي، منهم: السباب، يوسف الخال، خليل حاوي، عبد العزيز المقالح، صلاح عبد الصبور، الفيتوري، و آخرون.